cum să înțelegem ARHITECTURA



Editura tehnică

BRUNO ZEVI

cum să înțelegem ARHITECTURA

Studiu asupra interpretării arhitecturii ca spațiu

Traducere din limba italiană:
Arh. Cezar Lăzărescu, Sanda Șora, Lucian Ghelerter
Prefața de Dr. Arh. Gh. Curinschi



Editura tehnică
București — 1969

Traducerea în limba română s-a efectuat după ediția a șaptea a lucrării cu titlul în original:

Saper vedere l'architettura

ȚABLA DE MATERII

Prietenilor mei de la
Asociația pentru arhitectura organică
din Italia

Cum să înțelegem arhitectura

PREFAȚĂ

Stimați cititori,

Mă adresez tuturor acelora care în fața avalanșei de informații din toate domeniile, ce solicită atenția omului contemporan, vor găsi timp să parcurgă paginile acestei cărți despre arhitectură;

celor care socotesc că, alături de literatură, muzică, artele plastice, și această „artă a utilității", arhitectura, merită să fie cunoscută și înțeleasă;

celor care nu se limitează numai la a folosi clădirile în virtutea destinației lor utilitare, dar își pun și întrebarea de ce o clădire satisface bine sau rău funcțiile pentru care a fost creată, dacă este frumoasă sau urîtă, celor care meditează asupra înrîuririi estetice pe care mediul construit o exercită asupra lor.

Mă adresez creatorilor de arhitectură, școalei noastre de Arhitectură, Profesorilor și Elevilor mei.

Mă adresez taberei istoricilor de arhitectură.

Cititorul se poate întreba: de ce tonul acestor rînduri capătă un caracter marțial, de chemare?

Răspunsul este următorul:

pentru că rîndurile acestea sînt prefață la o carte-manifest, un manifest pentru o înțelegere superioară a arhitecturii;

pentru că sînt prefață la o carte care entuziasmează, care deschide nespecialistului accesul către surprinderea esenței fenomenului de arhitectură, iar arhitectului, teoreticianului și istoricului de arhitectură îi descopere căi noi pentru meditație și studiu;

pentru că între autorul cărții și autorul prefeței există concordanță de idei într-un șir de probleme fundamentale, ceea ce îi și permite acestuia din urmă de a nu se limita la prezentarea cărții ci de a continua ideile cuprinse în ea.

De fapt lucrarea lui Bruno Zevi nu are nevoie de recomandări. Apărută în 1948 sub denumirea de „Saper vedere l'architettura" lucrarea a ajuns în limba italiană la numeroase ediții, fiind tradusă și tipărită și în alte limbi. Timp de 20 de ani ea și-a păstrat actualitatea; ideile conținute într-însa nici nu s-au uzat, nici nu s-au învechit, pentru că situațiile care au generat-o au dăinuit și ele.

Bruno Zevi și-a limitat în mod voluntar satisfacțiile pe care le dă creația, dedicîndu-se activității teoretice, în deosebi istoriei arhitecturii. Ori drumul arhitectului teoretician nu este presărat cu lauri. Profesiunea de arhitect s-a desprins prea de curînd de acel stadiu cînd cele mai strălucite realizări constructive și artistice se nășteau pe o bază empirică. Chiar astăzi dăinuie contradicția între partea inginerească a arhitecturii, bazată pe calcule precise și empirismul procesului de soluționare estetică. Estetica arhitecturală ca știință trece încă printr-un proces lent de gestație. În atare situație nu este de mirare că apar fenomene acute de subestimare a teoriei, de absolutizare a empirismului. Atunci cînd se afirmă și se crede că *orice* realizare concretă este superioară *oricărui* efort teoretic, valoarea aportului teoreticianului, prestigiul său sînt puse aprioric la îndoială, iar arhitectul cînd se dedică teoriei sau istoriei riscă să treacă drept un refugiat în domeniul abstracțiilor spre a evita dificultățile creației pentru care se poate presupune că nu are suficiente aptitudini. Afirmația justă cum că „athitectura se naște pe planșetă" devine o formă a subestimării teoriei.

Ori, evoluția profesiunii de arhitect demonstrează că, alături de acele contribuții teoretice care reprezintă crezul unor valoroase individualități creatoare, este necesară o știință a teoriei și a istoriei arhitecturii care să generalizeze aportul teoretic și practic al unor personalități diferite, al unor societăți și epoci diferite, al întregii evoluții arhitecturale, este necesară, prin urmare, o categorie de specialiști care să se dedice studiului teoretic. Bruno Zevi a ales acest drum, aliniindu-se prin contribuția sa remarcabilă, în rîndul celor mai reputați istorici de arhitectură ai contemporaneității.

Față de situația de acum 20 de ani, înfățișată de autor în primul capitol al cărții intitulat „Necunoașterea arhitecturii", cu siguranță, cel puțin judecînd după situația din țara noastră, ca urmare a unei vaste activități constructive, arhitectura nu mai este arta cea mai puțin cunoscută; ea intră din ce în ce mai mult în atenția opiniei publice.

Preocuparea sporită față de arhitectură face ca piața să fie inundată de lucrări de o amploare mai mare sau mai mică, care se adresează publicului larg, avînd drept obiect monumente de arhitectură, ansambluri sau orașe. Ele sînt întocmite de istorici, arheologi, muzeografi sau critici și istorici de artă. Sîntem de acord cu Bruno Zevi cînd afirmă că preocuparea unui număr din ce în ce mai mare de critici și istorici de artă față de problemele arhitecturii (unii se preocupă cu precădere sau exclusiv de arhitectură) constituie un fenomen pozitiv. Totodată, sîntem de acord și cu faptul că acest fenomen are un revers negativ, reprezentînd sursa unor importante deficiențe a modului în care este tratată arhitectura și istoria arhitecturii. În cazul extrem, cel mai nefericit, lucrări care, în mod aparent au ca temă o problemă de arhitectură, se referă de fapt (adesea în mod competent) numai la condiționările sociale, politice, culturale ale arhitecturii, clădirile în sine fiind expediate printr-un șir de descrieri în care interpretarea nu reușește să surprindă esența fenomenului. În caz optim, critici sau istorici de artă, înzestrați cu erudiție și sensibilitate, presimt, întrevăd esența fenomenului de arhitectură, tind, se apropie asimptotic de interpretarea sa teoretică corectă. În felul acesta, deși avem numeroase cărți care vizează arhitetura, de fapt însă *cartea de arhitectură* lipsește aproape cu desăvîrșire.

Nimeni nu se întreabă asupra profilului profesional al omului care realizează o operă concretă sau o lucrare teoretică ce reflectă genialitate. Claude Perrault, autorul colonadei Louvre-ului, a fost medic, Viollet-Le-Duc, un autodidact care a refuzat să urmeze o școală de arhitectură, Le Corbusier a fost un „arhitect fără diplomă". Excepțiile însă nu pot deveni o regulă, iar istoria arhitecturii, dacă este cazul să fie o disciplină de profil, nu poate să fie decît opera acelui specialist care prin formația sa posedă toate datele necesare pentru creația teoretică în domeniul arhitecturii.

Arhitectura reprezintă un domeniu care constituie obiectul preocupărilor unor specialiști foarte diferiți din zona științelor umaniste

sau tehnice: istorici, arheologi, critici și istorici de artă, muzeografi, artiști plastici, sociologi, economiști, esteticieni, tehnologi, ingineri de profil diferit. Fiecare prin prisma specialității sale poate aborda rezolvarea unor probleme teoretice sau practice ale unei anumite laturi a arhitecturii. *Singurul* specialist care, prin formația sa, posedă cunoștințe de funcțiune, structură, economie și estetică, care-i permit să desfășoare atît o activitate de creație, cît și o activitate teoretică competentă, în măsură să îmbrățișeze fenomenul arhitectural în unitatea sa, este arhitectul. Există facultăți pentru artiști plastici, cît și pentru critici și istorici de artă plastică. Nu există, în schimb, facultăți pentru criticii de arhitectură, iar facultățile pentru critici și istorici de artă nu dau cunoștințe de tehnică și funcționalitate și, în consecință, nu pot forma acea gîndire specific arhitecturală care permite înțelegerea operei de arhitectură în unitatea sa funcțional-structural-plastică. De aceea, un critic de arhitectură, pe deplin competent, nu poate fi decît arhitectul, iar istorii de arhitectură, întocmite fără contribuția arhitecților, cu toată erudiția, talentul sau bunăvoința autorilor, nu pot să nu aibă un caracter de unilateralitate.

Arhitectura n-a fost și nu este niciodată suficient apărată de pericolul formalismului estetizant sau eclectic, fie el de natură modernistă sau arheologică. Viața a arătat că un teren propice pentru manifestarea estetismului în arhitectură a fost pregătit de insuficienta maturitate a teoriei și istoriei arhitecturii, de abordarea unilaterală a arhitecturii ca fenomen de pe pozițiile unei estetici valabile în literatură, muzică sau artele plastice, extinsă însă în mod mecanic și forțat la arhitectură, în pofida specificului ei pregnant ca fenomen.

Cartea lui Bruno Zevi are meritul de a putea să îndrumeze pe orice om instruit să privească și să înțeleagă corect arhitectura. Ea se citește cu suficientă ușurință, captivează atenția. Cu toate acestea, conținutul ei se dezvăluie gradat, în funcție de preocupările și profilul cititorului. Dacă este vorba de a pătrunde toate sensurile prezente în lucrare, ea încetează de a mai fi o lectură facilă căci Bruno Zevi nu se adresează numai cititorului neavertizat pe care vrea să-l facă să înțeleagă arhitectura dar și arhitectului creator de clădiri sau teorie.

Autorul operează cu un amplu și profund conținut de idei. Recurge și la noțiuni abstracte cu caracter de specialitate sau de sens general

filozofic. Adeseori, procese complexe de gîndire sînt expuse sintetic, în așa fel încît printre rîndurile formulărilor cititorul trebuie să reconstituie întreaga înlănțuire de silogisme care a stat la baza ideilor enunțate. Astfel apare explicabil dece unele traduceri ale lucrării au simplificat mult textul, evitînd comentariile mai dificile, păstrînd numai părțile evident ușor accesibile. Traducerea în limba română redă însă integral originalul italian, în așa fel încît, și publicul larg, și oamenii de cultură, și artă, arhitecții teoreticieni și practicieni vor putea extrage aspectele care îi interesează.

Bruno Zevi enunță despre arhitectură o concepție pe care o considerăm consecvent științifică: arhitectura nu este numai imagine (așa cum sînt celelalte arte) ci este o realitate concretă, mediul creat de om, care cuprinde viața umanității, „*scena pe care se desfășoară viața noastră*".

Bruno Zevi își definește concepția sa asupra arhitecturii în opoziție cu modul de abordare a acesteia specific celor mai multe istorii de artă care privesc arhitectura prin prisma suprafețelor și elevațiilor, aplatizînd totul sau, într-un caz mai bun, prin prisma volumelor, ca pe o sculptură. Componenta fundamentală, după Bruno Zevi — și noi ne raliem la părerea sa — care definește esența arhitecturii ca fenomen, precizînd specificul și caracterul ei distinct față de celelalte arte, este spațiul interior, element absent în celelalte arte, a căror imagine îl pot doar sugera.

Pentru a sublinia esența spațială a arhitecturii, Bruno Zevi recurge la pasagii din „Architecture of Humanism" de Geoffrey Scott ca de pildă: „(...) *delimitarea unui spațiu este scopul construcției — — cînd construim nu facem altceva decît să desprindem o cantitate convenabilă de spațiu, să-l închidem și să-l protejăm — arhitectura în întregime izvorînd din această necesitate*".

Spațiul este „protagonistul arhitecturii". Zidurile și sistemul de acoperire care delimitează acest spațiu nu reprezintă decît „cutia", „ambalajul". Bruno Zevi condiționează calitatea estetică a arhitecturii de calitatea estetică a spațiului interior. Cutia poate fi o capodoperă, dar valoarea ei nu trebuie confundată cu valoarea conținutului, care este spațiul. Căci sînt stiluri în care spațiul și recipientul se condiționează reciproc, reprezentînd o unitate (stilul gotic sau arhitectura

modernă, de pildă), sînt stiluri în care sînt independente (de pildă, barocul). În cazul unei arhitecturi unitar rezolvate calitățile spațiului răzbat pînă la suprafața zidurilor exterioare.

S-ar putea pune totuși întrebarea dacă nu cumva și concepția „spațială" a arhitecturii, susținută de Bruno Zevi, (a căreia paternitate nu și-o atribuie), nu este și ea unilaterală. Spațiul, în fond, nu reprezintă decît una dintre componentele plasticii arhitecturale, alături de compoziția de volume și tratarea arhitecturală și decorativă a fațadelor. Nu este oare concepția lui Bruno Zevi o variantă a interpretărilor formaliste? Diferite capitole ale cărții dau răspuns acestei întrebări, evidențiind concepția complexă și unitară a lui Bruno Zevi asupra arhitecturii:

O interpretare pur plastică a spațiului, deși ar constitui (pentru criticii de artă) un pas înainte, nu ar fi de fel satisfăcătoare. Plastica în arhitectură nu este decît expresia interpretării estetice a soluțiilor funcționale și constructive. „*Vrem oare*, întreabă Bruno Zevi, *ca în pofida oricărei evidențe a fenomenologiei și genezei operei de artă, să separăm încă o dată aceste trei componente, luînd de o parte frumusețea și ignorînd tehnica și funcția?*"

Într-un capitol special Bruno Zevi trece în revistă diferitele interpretări ale fenomenului de arhitectură care stau la baza unor istorii de arhitectură, grupîndu-le în trei mari categorii: de conținut, fiziologice-psihologice și formaliste. Poate că cititorul ar fi dorit să i se ofere o eșalonare a acestora după criteriul reflectării adevărului. Autorul nu se abține de la aprecieri critice enunțate direct sau numai sugerate, vizînd unilateralitatea diverselor interpretări, unele tendințe de absolutizare ale unor aspecte sau laturi ale arhitecturii sau de deformare a esenței fenomenului în ansamblu. Bruno Zevi semnalează că fiecare din aceste interpretări în parte, poate aduce o contribuție la înțelegerea unor laturi ale arhitecturii; însă oricare din ele își păstrează valabilitatea numai dacă este concomitent și o interpretare spațială, adică o interpretare care ține seama de esența fenomenului. Totodată, o istorie care ar lua drept criteriu unul din aceste aspecte sau laturi ale arhitecturii, ar fi o istorie parțială, a aspectului respectiv și nu ar putea constitui o istorie de arhitectură.

Munca arhitectului îmbină rezolvarea, în unitatea lor, a problemelor funcționale, tehnice și artistice. Separarea acestor componente poate fi acceptată numai în limitele studiului și a investigației. Se întîmplă însă, remarcă Bruno Zevi, că această metodă de analiză separată a componentelor să nu fie capabilă să asambleze din nou părțile, în așa fel încît să rezulte iarăși întregul.

Cititorul se poate întreba dece, această prefață se adresează, printre alții, *taberei* istoricilor de arhitectură? Reprezintă oare într-adevăr istoricii o tabără? Îi amenință vreo primejdie? Îi așteaptă vreo bătălie? Desigur că este vorba de o figură de stil; ea reflectă însă o situație reală: istoria arhitecturii nu este indiferentă față de acea latură a producției materiale și artistice a omenirii pe care o reprezintă arhitectura contemporană. Istoriei arhitecturii nu îi este proprie nici atitudinea contemplativă față de arhitectura trecutului. Sarcina ei nu se reduce la a descrie moștenirea arhitecturală și a stabili succesiunile.

Istoria arhitecturii este o știință militantă. Ea s-a născut din nevoia societății de a-și apropia experiența trecutului și de a o pune în slujba creației contemporane.

Istoria arhitecturii, ca știință, a constituit expresia sesizării caracterului legic al fenomenului de continuitate în domeniul producției și cel al culturii. Generalizarea datelor furnizate de istorie a constituit baza teoriei. De aceea, fără teamă de a spune vorbe mari, se poate afirma că istoria arhitecturii, pentru a-și îndeplini funcția a cărei necesitate a constituit sursa apariției sale, poate și *trebuie* să fie, o armă de luptă, un instrument pus în slujba producției arhitecturale contemporane.

În același timp, istoria arhitecturii este amenințată de pericolul descalificării, de pierderea prestigiului său ca disciplină de specialitate în concertul celorlalte discipline teoretice.

Au fost perioade cînd arta, cultura și arhitectura unei epoci și-au pus ca scop să reia, să repete, să „reînvie" trecutul. Acestea au fost perioade facile pentru istoria arhitecturii, pentru că sarcina ei se limita la evidențierea operelor celor mai venerabile, modele potrivite pentru a fi copiate. Trebuie recunoscut, în același timp, că tocmai acestea au fost perioade de înflorire a istoriei arhitecturii. Studiile lui

Winckelmann au fost strîns legate de idealizarea antichității, luată ca model de către clasicism, studiile lui Viollet-le-Duc și Ruskin au fost stimulate de întoarcerea privirilor reprezentanților romantismului către trecutul medieval. Trebuie observat că, și în vremea noastră, în deceniul de după terminarea celui de-al doilea război mondial, cînd la noi s-a crezut, la un moment dat, că arhitectura contemporană poate dobîndi o expresie specifică, națională, printr-o reluare mai mult sau mai puțin directă a arsenalului plastic al arhitecturii trecutului, studiile de istoria arhitecturii erau la mare preț, așteptîndu-se de la ele un vocabular de elemente și procedee de compoziție bune de a fi direct preluate și reeditate. În schimb, în cursul altor etape, cînd pe primul plan se ridica cerința contribuției inovatoare a arhitecturii în funcție de noile nevoi sociale, de evoluția tehnicii și a materialelor de construcție, de noile concepții estetice, activitatea istoricilor de arhitectură s-a bucurat de mai puțin succes. Această stare de lucruri este caracteristică în anumită măsură și etapei prin care trecem.

În articolul său, „Arhitectura", publicat în 1958 în „Enciclopedia Universale dell'Arte", Bruno Zevi se oprește din nou asupra situației istoriei arhitecturii:

„Generațiile de arhitecți, care în ultimele decenii urmează academiile de la Paris, Roma și Atena, urmăresc cursurile de arheologie și de istoria arhitecturii cu un dezinteres crescînd, relevează monumentele cu senzația de a-și pierde timpul, privesc operele trecutului cu conștiința certă de a nu putea învăța nimic de la ele valabil din punct de vedere profesional. În fața acestei situații, unele academii se hotărăsc să întrerupă studiile de istoria arhitecturii și să dispenseze pe arhitecți de obligația de a releva monumente (...)".

„Sistemul intră prin urmare în plină criză, iar predarea istoriei, chiar cînd își menține statornice structurile sale aparente, suportă consecințe grave. În vechea academie (...) arhitecții cei mai valoroși erau cei care cultivau cu (...) pasiune monumentele, iar istoria era un instrument vital pentru formarea arhitectului. Astăzi ea nu constituie decît o reminiscență cu caracter cultural, o materie general informativă, deoarece arhitecții (...) nu se ocupă de istoria arhitecturii nici măcar cît diletanții: în ochii lor istoria servește numai pentru consolare și nicidecum pentru acțiune".

„Pe teren științific-didactic criza nu e mai puțin evidentă (. . .) Arhitecții, profesorii de istoria arhitecturii scad și ca număr și ca prestigiu; în facultățile de arhitectură ei reprezintă adesea bastionul conservatorismului, opus mișcării moderne și renovării didactice.

Bruno Zevi arată că falsa contradicție dintre tradiție și contemporaneitate, care a generat situațiile descrise mai sus își are în parte rădăcinile în insuficienta capacitate a activității teoretice de a valorifica tradiția.

Bruno Zevi susține pe drept cuvînt că între arhitectura trecutului și creația contemporană nu există o barieră, o ruptură, un hiatus. El subliniază continuitatea evoluției arhitecturale, procesul transmiterii de la etapă la etapă a experienței tehnice și artistice. Printre exegezele sale el demonstrează, de pildă, cum arhitectura europeană începînd cu goticul, trecînd prin Renaștere și ajungînd la baroc, a transmis arhitecturii moderne învățăminte, utilizate din plin de curentele funcționalist și organic care devin prin aceasta tributare tradiției.

Recunoașterea acestui caracter de continuitate în dezvoltarea arhitecturii universale îl conduce pe Bruno Zevi la enunțarea unui principiu fundamental al criticii de arhitectură: aprecierea valorii, a importanței fiecărui curent, stil, fiecărei școli, etape trebuie să se facă în funcție de rolul pe care l-au jucat în dezvoltarea ulterioară a arhitecturii, trebuie să se facă în funcție de măsura în care fiecare curent, stil, școală, etapă sînt capabile să fecundeze dezvoltarea arhitecturii contemporane.

Bruno Zevi acuză majoritatea tratatelor de istorie de *„lipsă de vitalitate, de neputință de a se adresa oamenilor vii, fără de care istoria arhitecturii și critica devin arheologice în sensul mort al cuvîntului".* Nu este de mirare că Bruno Zevi stăruie, în consecință, asupra acelei interpretări a arhitecturii care analizează stările de spirit generate de arhitectură și tratează mișcarea omului ca acel element viu care umple spațiul arhitectural, subliniind compoziția spațială și dîndu-i sens. Ca urmare el preferă analizei scolastice preocupate de exactitatea teoretică *„o exclamație sinceră sau o intuiție surprinzătoare, energia temperamentului critic care are cel puțin sinceritatea de a simți". „De fapt, atitudinea noastră puritană, această detașare aristocratică pe care ne place s-o păstrăm în exegezele noastre teoretice, mania filologică și documentaristă, fragmentarismul arheologic*

par să domine istoria și critica arhitecturii în așa măsură încît se naște bănuiala că mulți autori nu au o pasiune pentru acest subiect sau, cel puțin, nu au o pasiune capabilă să se răspîndească, să se transmită, să trezească".

Între specialiștii în istoria arhitecturii se poartă adesea discuții asupra aprecierii fazei actuale a acumulărilor de material faptic în legătură cu posibilitatea întocmirii sintezelor. Se afirmă cîteodată că după lucrările de generalizare elaborate în prima jumătate a secolului, ar fi cazul să urmeze o nouă și lungă perioadă de acumulări care să permită cîndva noi sinteze. O asemenea părere o împărtășea istoricul Gustavo Giovanonni căruia Bruno Zevi îi dă un răspuns categoric:

Întocmirea sintezelor nu trebuie să aștepte pînă cînd acumularea să-și facă plinul. Istoricul de arhitectură poate recurge la ipoteze care să întregească firul evolutiv. Ele pot fi părăsite în momentul în care apar noi date faptice care le infirmă, însă ipotezele indică direcții de cercetare și rolul lor nu este mai puțin important chiar atunci cînd sînt negate. Cercetarea documentelor în vederea stabilirii datărilor, succesiunilor cronologice, a filiațiilor sînt de mare preț pentru istoria arhitecturii. Ele alimentează continuu această știință și sînt o condiție a existenței sale. Ele nu reprezintă însă încă o istorie a arhitecturii. *„Toate lucrările arheologice și istorice, filologice și critice sînt utile în măsura în care pregătesc și îmbogățesc o viitoare istorie a arhitecturii".* Modul de existență a istoriei arhitecturii ca știință este sinteza.

Constituie un merit deosebit de a descoperi și a interpreta corect un document, sursă a unor concluzii „filologice", dar nu descoperirea unor date faptice este principalul merit al istoricului de arhitectură. Meritul său constă în originalitatea sintezei. Același material faptic în interpretarea unor autori diferiți poate genera sinteze diferite care să reflecte tot mai profund variatele laturi ale procesului complex al evoluției arhitecturii, tot așa cum, în limitele comparației, bineînțeles, în perioada clasicismului sau romantismului aceleași legende ale lui Faust sau Don Juan au condus la crearea a numeroase opere originale în literatură sau în muzică.

Poziția culturală a societății din țara noastră, care se pronunță în mod consecvent pentru valorificarea pe o treaptă superioară a tradițiilor progresiste ale trecutului se răsfrînge în mod favorabil și asupra domeniului de arhitectură, asupra activității de creație și a învățămîntului. De aceea, fenomenele negative semnalate de Bruno Zevi nu se manifestă la noi în forma lor acută.

Nu este mai puțin adevărat că istoria arhitecturii nu este în posesia acelor modalități de analiză și valorificare prin care studiul operelor trecutului să devină o sursă de învățăminte, utilă în procesul de creare a arhitecturii contemporane. Ca o consecință apar semne care pot să îngrijoreze: scăderea interesului oamenilor meseriei pentru istorie în contrast cu interesul în creștere al marelui public; preocuparea pentru degrevarea și modernizarea învățămîntului își găsește expresia în tendința comprimării (acceptabilă, de altfel, în anumite limite) a ponderei pe care o ocupă predarea istoriei arhitecturii dezvoltate pînă în epoca contemporană.

De aceea, pentru tabăra istoricilor se desprinde concluzia de a se înarma. În primul rînd de a se înarma cu o metodă căci, în mod surprinzător, istoria arhitecturii este o știință lipsită de o metodă care să fie transmisibilă teoretic. În domeniul metodologiei domină empirismul, căci dacă o metodă ar fi existat, ea ar fi făcut fără îndoială parte din ciclul de formare al specialistului în istoria arhitecturii. Este adevărat că fiecare istoric de arhitectură are o metodă a sa. Maeștrii, în tratatele lor, nu fac însă expuneri asupra metodei. Aceasta nu duce la o diversificare a abordării metodologice a istoriei arhitecturii. Dimpotrivă, în spatele unor trăsături individuale nesemnificative se conturează un șablon care se generalizează.

Din rîndul istoricilor de arhitectură se ridică noi talente, iar tinerii istorici își desfășoară studiile, recurgînd în mod empiric la rudimente metodologice, empirice și ele, preluate din tratate. Aproape niciodată lucrările lor nu conțin „un discurs asupra metodei". În felul acesta, nici maeștrii nici discipolii nu produc lucrări de metodologie, deși fiecare știință progresează și printr-o continuă perfecționare a metodologiei.

În fața istoricilor de arhitectură, în fața istoriei arhitecturii ca știință se precizează o dilemă, se deschid două căi posibile de dezvoltare:

Una din aceste căi este aceea de a-și consolida poziția de disciplină de profil în formarea arhitectului. Pentru aceasta istoria arhitecturii trebuie să devină capabilă să contribuie la înarmarea arhitectului pentru creația contemporană. Acest lucru pretinde o revizuire a obiecti-

velor și a metodologiei. S-ar putea afirma, utilizînd o noțiune modernă, că această știință se află în pragul unui proces de reciclare. În cazul în care actuala generație de istorici nu se va angaja la înfăptuirea acestui obiectiv, desigur că această sarcină va reveni generației care va urma, dar, în acest din urmă caz, datoria generației actuale este de a pregăti un program pentru noul stadiu al evoluției științei. Căci rolul istoric al fiecărei generații de oameni de știință se poate aprecia în mare măsură după profunzimea și claritatea unui asemenea testament științific.

Cea de-a doua cale este aceea a alunecării, în continuare, a istoriei arhitecturii către periferia activității arhitecturale. Lipsit de suportul istoriei arhitecturii, profilul arhitectului s-ar îngusta, accentuîndu-se aspectele practiciste ale meseriei într-o perioadă în care, în toate domeniile, teoria cîștigă în prestigiu. S-ar generaliza acea situație pe care Bruno Zevi o atribuie actualei generații de arhitecți (exagerînd, fără îndoială) cînd afirmă că „*arhitecții profesioniști care au o profundă pasiune pentru arhitectură (. . .) sînt lipsiți astăzi, în mare parte, de o cultură care să le dea dreptul să participe la dezbateri de istorie și critică*". În cazul în care istoria arhitecturii nu va găsi în sine forțele unei renașteri, va deveni fie o disciplină de popularizare, fie o știință exotică, practicată în deosebi de specialiști din afara domeniului de arhitectură, la care arhitectul va face apel atunci cînd va voi să se cultive, să viseze sau atunci cînd un capriciu personal sau al etapei îl va îndemna să copieze arhitectura trecutului.

Și atunci, stimați cititori, producători sau consumatori de arhitectură, în cazul în care aceste rînduri vă vor stîrni îngrijorare pentru viitorul formării arhitectului, vă puteți pune în mod legitim întrebarea: va găsi oare arhitectura, ca meserie și colectivitate a profesioniștilor, interesul și puterea pentru a aduce preocupările teoretice pe calea progresului?

Faptul că inițiativa acestei traduceri aparține unui student arhitect din ultimul an, Lucian Ghelerter, am putea spune, anticipînd, unui tînăr arhitect, este simptomatic. El arată nevoia pe care viitorii arhitecți o simt pentru aprofundarea teoretică a bazei profesiunii lor. Faptul că un arhitect cu merite atît de însemnate în domeniul creației, un practician de frunte ca Cezar Lăzărescu și-a găsit timp să se aplece asupra traducerii unei lucrări teoretice, dovedește că și generația matură de arhitecți, aflată în plină activitate, simte nevoia aceleiași fundamentări teoretice.

În consecință, interesul există. Iar dacă acest interes există, se vor găsi și forțe. Cuvîntul hotărîtor îl vor avea de spus teoreticienii prin realizarea unor lucrări, nu comparabile cu operele înfăptuite ale arhitecților, căci teoria și practica sînt două domenii comparabile numai în măsura în care se intercondiționează și se sprijină reciproc, dar care să constituie baza teoretică necesară oricărei activități moderne.

Preocuparea publicului pentru activitatea mereu crescîndă în domeniul arhitecturii, problemele ample care se pun în fața arhitecților, existența succeselor și a neajunsurilor teoriei și practicii, toate constituie premize ca lucrarea lui Bruno Zevi să fie primită cu interes, oferînd cititorului răspunsuri la unele probleme sau cel puțin sugestii pentru meditație.

Dr. Arh. Gheorghe Curinschi

I. NECUNOAŞTEREA ARHITECTURII

A devenit aproape o obişnuinţă să se înceapă un studiu de critică sau de istorie a arhitecturii cu reproşuri adresate publicului. Nouăsprezece din douăzeci de lucrări citate în bibliografie te întîmpină din capul locului cu văicăreli şi apologii:

— publicul se interesează de pictură şi de muzică, de sculptură şi de literatură, dar nu de arhitectură. Intelectualul care s-ar ruşina să nu cunoască un pictor de talia lui Sebastiano del Piombo şi ar păli dacă ar fi acuzat că ignoră un tablou de Matisse sau o poezie de Éluard, se simte în largul său, mărturisind că nu a auzit vorbindu-se despre un Buontalenti sau de un Neutra;

— ziarele dedică coloane întregi ultimei cărţi a lui Koestler sau unei expoziţii de Morandi, dar nu pomenesc de construcţia unei clădiri noi, chiar dacă este vorba de opera unui arhitect de renume. Fiecare ziar care se respectă publică cronici muzicale, de teatru sau cinema, sau cel puţin o coloană săptămînală consacrată artei, dar uită cu desăvîrşire de arhitectură;

— aşa cum nu există propagandă menită că popularizeze arhitectura de bună calitate, tot astfel, nu există instrumente eficace care să împiedice apariţia unei arhitecturi urîte. Cenzura funcţionează pentru film, şi pentru literatură, dar niciodată pentru a evita scandalurile din urbanism şi arhitectură, ale căror consecinţe sînt mult mai grave şi de mai lungă durată, decît cele ale publicării unui roman pornografic;

— cu toate acestea (şi aici încep apologiile) fiecare este liber să închidă radioul sau să plece de la concert, să deteste cinematograful

sau teatrul, să nu citească nici o carte, dar nimeni nu poate să rămînă orb în fața construcțiilor care formează decorul vieții citadine, și care pun amprenta omului asupra naturii și peisajului.

Lipsa de interes a publicului pentru arhitectură, nu poate fi considerată ca ceva fatal și inerent naturii umane[1] sau esenței arhitecturii[2], așa cum sîntem nevoiți să constatăm. Există, fără îndoială, greutăți obiective, după cum este adevărat că arhitecții, istoricii de arhitectură și criticii de artă nu sînt capabili să se facă purtătorii mesajului arhitecturii, să răspîndească dragostea pentru această artă în mase sau, cel puțin în rîndul oamenilor de cultură.

În primul rînd, este practic imposibil să transporți clădirile într-un anumit loc pentru a face o expoziție, așa cum se procedează cu tablourile. Trebuie să avem de la bun început interes și multă bunăvoință pentru a privi arhitectura inteligent și într-o anumită ordine. Omul obișnuit, care vizitînd un oraș se simte dator să-i admire edificiile, o face după criteriul pur practic al așezării acestora: astăzi se vizitează într-un anumit cartier o biserică barocă, apoi o ruină romană, o piață modernă, o biserică paleocreștină. Apoi se trece într-o altă zonă a orașului și a doua zi după recomandările ghidului va da peste același amestec de exemplare arhitecturale din epoci diferite[3]. Oare cîți turiști își propun să viziteze într-o zi toate bisericile bizantine, într-alta toate monumentele Renașterii și în a treia zi operele moderne? Cine dintre noi rezistă tentației de a rupe această ordine pentru a admira acel turn romanic care se înalță pe fundalul unei biserici baroce, sau pentru a intra în Panteon care se află la doi pași de zidurile gotice ale bisericii Santa Maria sopra Minerva? Dacă pînzele lui Tizian sau ale lui Breughel pot fi adunate într-o expoziție care să le dezvăluie personalitatea, dacă Bach și Mozart pot fi ascultați într-un concert unitar, cînd este vorba de Francesco di Giorgio, sau Neumann, fiecare din noi trebuie să-și creeze propria lui expoziție printr-un efort fizic și moral care presupune pasiune pentru arhitectură.

Dar această pasiune nu există. Strădania și dăruirea arheologilor, meritorie pe plan filologic cu greu reușește să se ridice la acel grad de evocare sintetică care să trezească un ecou în marele public. Arhitecții profesioniști, care au o profundă pasiune pentru arhitectură în sensul viu al cuvîntului, astăzi sînt lipsiți în mare parte de cultură care să le dea dreptul să participe la dezbaterile de istorie și critică. Cultura arhitecților moderni, este mult prea des legată de polemică. În lupta lor contra academismului falsificator și plagiator, ei și-au declarat în repetate rînduri, fie și fără să-și dea seama, dezinteresul pentru operele autentice din trecut, și au renunțat în acest fel să preia elementul conducător vital și peren, fără de care nici o poziție de avangardă nu poate deveni cultură. Nu ne referim numai la F. L. Wright și la ostilitatea sa față de renașterea italiană; unui geniu i se permite orice și mai ales lipsa de obiectivitate critică. Dar și culturalismul lui Le Corbusier, care atinge superficial și judecă prin impresii epocile istorice ale arhitecturii[4], este mai degrabă un exercițiu intelectual elegant și strălucitor decît o contribuție fecundă la înnoirea critică. „Les yeux qui ne voient pas", ochii care nu văd frumusețea formelor puriste, nu văd astăzi și nu înțeleg lecția arhitecturii tradiționale.

Mai rămîn deci, multe de făcut. Este sarcina celei de a doua generații de arhitecți moderni să restabilească o ordine culturală, după ce va fi depășită criza psihologică provocată de nașterea curentului funcționalist. O dată depășită vremea pionieratului și a manifestelor de avangardă, arhitectura modernă se integrează în cultura arhitecturală, propunîndu-și înainte de toate, revizuirea critică a acestei culturi. E de la sine înțeles că o cultură organică care se ocupă de trecut și mai ales de istoria arhitecturii, în efortul de a asigura o bază și o istorie omului modern împrăștiat, lipsit de rădăcini, în dorința de a integra cerințele individuale și sociale care apar astăzi ca o antiteză între libertate și planificare, între cultură și practică, nu poate folosi criterii diferite de apreciere pentru arhitectura modernă și cea tradițională. Noi vom face un pas hotărîtor înainte pe calea acestei culturi, numai cînd vom fi capabili să folosim aceleași criterii de evaluare pentru arhitectura contemporană și cea a secolelor precedente.

Zeci și zeci de cărți de estetică, de critică și istorie a arhitecturii ar putea fi supuse unei „probe a focului": încercați să introduceți în volumele de arheologie un capitol despre arhitectura modernă și vedeți dacă conceptele critice de bază își păstrează valoarea; sau în volumele apologice moderniste, încercați să introduceți cîteva capitole despre arhitectura din trecut și veți observa aberațiile la care ar duce extinderea punctului de vedere funcționalist sau raționalist. Am putea

paria că puține volume ar rezista unei asemenea încercări. Într-adevăr, majoritatea tratatelor de istorie n-ar rezista la o asemenea probă din cauza lipsei lor de vitalitate, cu alte cuvinte, a neputinței lor de a se adresa intereselor vii, oamenilor vii, calitate fără de care critica și istoria arhitecturii, devin arheologice în înțelesul mort al cuvîntului. Multe din lucrările recente n-ar rezista din cauza tendențiozității moderniste, din cauza entuziasmului copilăresc, și nevinovat al acelora care au în fiecare dimineață revelația funcționalismului, o revelație veche de un sfert de secol, afirmată, îndeajuns asimilată în cultură și de aceea ajunsă la o maturitate în care orice ființă și orice mesaj uman își propune scopuri mai largi decît propria apărare.

Acestea sînt pe scurt, pozițiile publicului, ale arheologilor și arhitecților. Dar ale criticilor de artă? În aparență ei au făcut un pas înainte. În urmă cu 15 ani, cînd sociologii și gînditorii de tipul lui Lewis Mumford se interesau de problemele arhitecturii istorice și contemporane, cu greu se găseau critici de artă care să se dedice în mod expres acestor probleme. Astăzi lucrurile stau altfel. Dacă privim în jur, găsim în toate țările critici de artă care se ocupă aproape exclusiv de arhitectură și un număr considerabil care se ocupă periodic de ea. Este semnificativ faptul că revistele de artă plastică își îndreaptă atenția mai des spre arhitectură, că reviste lunare ca de exemplu „Magazine of Art" din New York sau „The Studio" din Londra, publică sistematic cronici ale celor mai importante construcții, că experții în arhitectură încep să facă parte pînă și din comitetele de redacție ale unor cotidiene ca „London Times" și „New York Herald Tribune". În Italia, de asemenea, cîțiva din cei mai buni critici de artă ca Argan și Ragghianti sînt conștienți de importanța arhitecturii și își aduc contribuția pentru a o face cît mai cunoscută.

Dar dacă cercetăm mai îndeaproape acest fenomen îmbucurător la prima vedere, constatăm că în spatele aparenței cantitative, se ascunde un fond adeseori nesatisfăcător. Motivul principal este identic cu acel care face să fie necorespunzătoare capitolele de arhitectură, din majoritatea lucrărilor de istoria artei, scrise de critici de artă.

Prin ce păcătuiește analiza arhitecturii în majoritatea istoriilor de artă? S-a spus în repetate rînduri: prin faptul că edificiile sînt considerate ca și cum ar fi sculpturi sau picturi, adică din exterior și superficial, ca fenomene pur plastice. Iată o greșală, nu numai de metodă, ci mai ales de interpretare filozofică. O dată afirmată unitatea artelor, s-a acordat dreptul tuturor celor calificați într-un anumit domeniu artistic să înțeleagă și să judece toate operele de artă; marea masă a criticilor extind criteriile de apreciere ale picturii, la întregul cîmp al artelor plastice, reducînd astfel totul, la valori picturale. Ei uită în acest fel, ceea ce este specific arhitecturii și deci diferit de pictură și sculptură, adică esența arhitecturii[5].

În ultima jumătate de veac, și mai ales în ultimii 30 de ani, reînnoirea picturii de la cubism încoace a marcat o simplificare a formulei picturale. Curentele care au urmat au lansat ideea eliberării de sub tirania asemănării și a subiectului, elaborînd arta abstractă. S-a susținut sus și tare lipsa de valoare a conținutului, și, în cele din urmă, conținutul a fost eliminat. Linii, culoare, formă, volum, masă, spațiu, timp, sînt cuvintele tabu ale criticii plastice moderne, care sînt folosite de marele public cu un sens aproximativ: s-a spus că artistul „stilizează" omenescul și că valoarea picturii moderne are un caracter „arhitectural". Acest adjectiv răsună peste tot cu puterea unei sentințe definitive. De la un desen de Van Gogh la un basorelief al lui Manzú, de la *Adam* de Epstein la *Guernica* lui Picasso, tot ce are o formă expresivă sintetică, care trădează tendința de simplificare a reprezentării, tot ce își propune să redea în mod figurativ esența unei realități, fără să adauge adjective și înflorituri, a fost definit drept arhitectural. În acest fel, arhitectura a ajuns iar la modă, dar nu pentru meritele sale intrinsece ci pentru „arhitecturalul", dacă putem să ne exprimăm astfel, curentelor moderne în pictură.

Fenomenul ne va părea mai puțin surprinzător, dacă ne gîndim că în ciuda afirmațiilor teoretice și estetice, critica de artă s-a bazat îndeosebi pe conținutul reprezentativ. Criticul de artă mediocru ocolea arhitectura, pentru că aceasta nu îi permitea evocările romantico-psihologice pe care le folosea cu atîta plăcere cînd scria despre pictură sau sculptură, și asta pentru că arhitectura era o artă „abstractă". În clipa în care pictura modernă a impus o schimbare a vocabularului critic, s-a recurs, cum era de așteptat, tocmai la această artă și la muzică, care, printr-o clasificare superficială și forțată, a fost înrudită cu arhitectura, și socotite greșit arte abstracte.

Pentru o critică de efect și cu strălucire de salon, această confuzie modernă de limbaj deschidea posibilități nelimitate. Chiar cercetători serioși ca Giedion s-au complăcut să compare echilibrul unei dansatoare de Degas, cu imobilitatea piciorului arcelor din *Galerie des Machines* la Expoziția de la Paris din 1889, sau să alăture un tablou al lui Mondrian, de o reprezentare planimetrică a lui Miës Van der Rohe, sau o schemă urbanistică curbilinie a lui Le Corbusier, de volutele unui Borromini sau unui Jones. Toate sînt jocuri, plăcute ca gimnastică intelectuală, dar nimic mai mult.

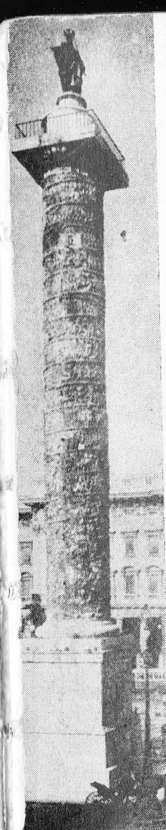
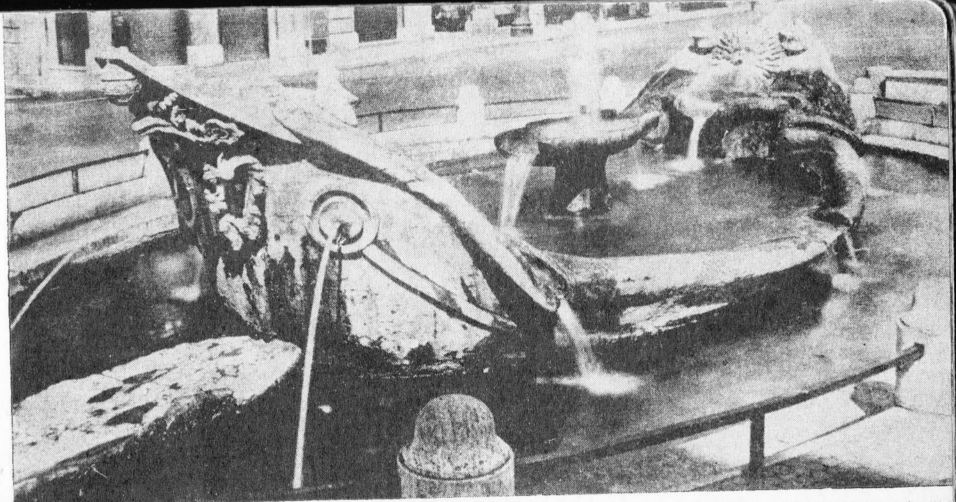
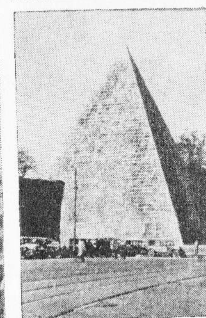
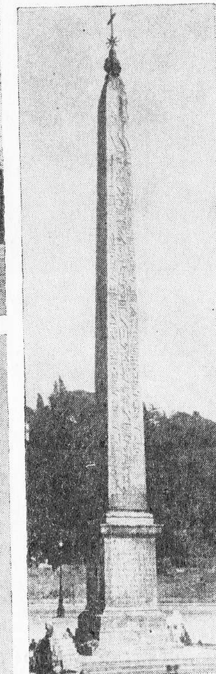
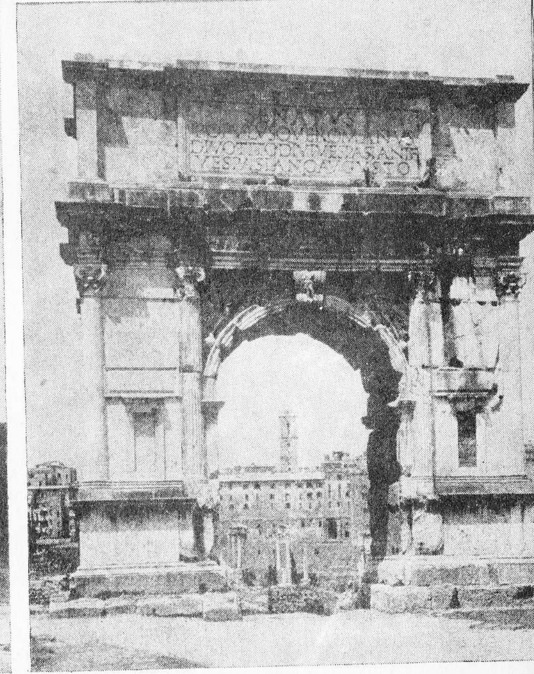
Nimeni nu poate fi împiedicat să vorbească despre cubismul lui Le Corbusier, despre constructivismul din prima perioadă a lui Terragni, despre neo-plasticismul lui Miës, și uneori putem lua în considerație astfel de observații, pentru rolul pe care îl au în formarea gustului, și pentru că ele sînt aproape întotdeauna plăcute și antrenante. Dar trebuie să recunoaștem două fapte: 1) cu această metodă nu se face altceva decît să se aplice arhitecturii criteriile criticii picturale, cu singura diferență, că acum se aplică conceptele valabile pentru pictura contemporană arhitecturii contemporane, în timp ce înainte se aplicau conceptele picturii tradiționale arhitecturii tradiționale: 2) pe această cale, critica și istoria arhitecturii nu mai fac nici un pas înainte.

Ignorarea arhitecturii. Dezinteresul pentru arhitectură. Dar în fața acestei confuzii critice, putem oare să învinuim publicul? Lipsa de interes și ignoranța publicului nu este oare determinată de lipsa unei interpretări clare și corecte a arhitecturii?. Dacă inginerii continuă să scrie istorii ale arhitecturii care sînt de fapt istorii ale tehnicii construcțiilor, cum vreți ca marele public să-i urmărească? Dacă arheologii se încăpățînează să facă eseuri filologice, cum ar putea să aibă pretenția să pasioneze pe cei care nu sînt de specialitate? Și dacă, pe de altă parte, criticii de artă prezintă arhitectura ca pe un reflex și un ecou al tendințelor din pictură, pentru ce publicul s-ar opri la arhitectură și nu s-ar îndrepta spre izvoarele ei, adică spre pictură și sculptură?

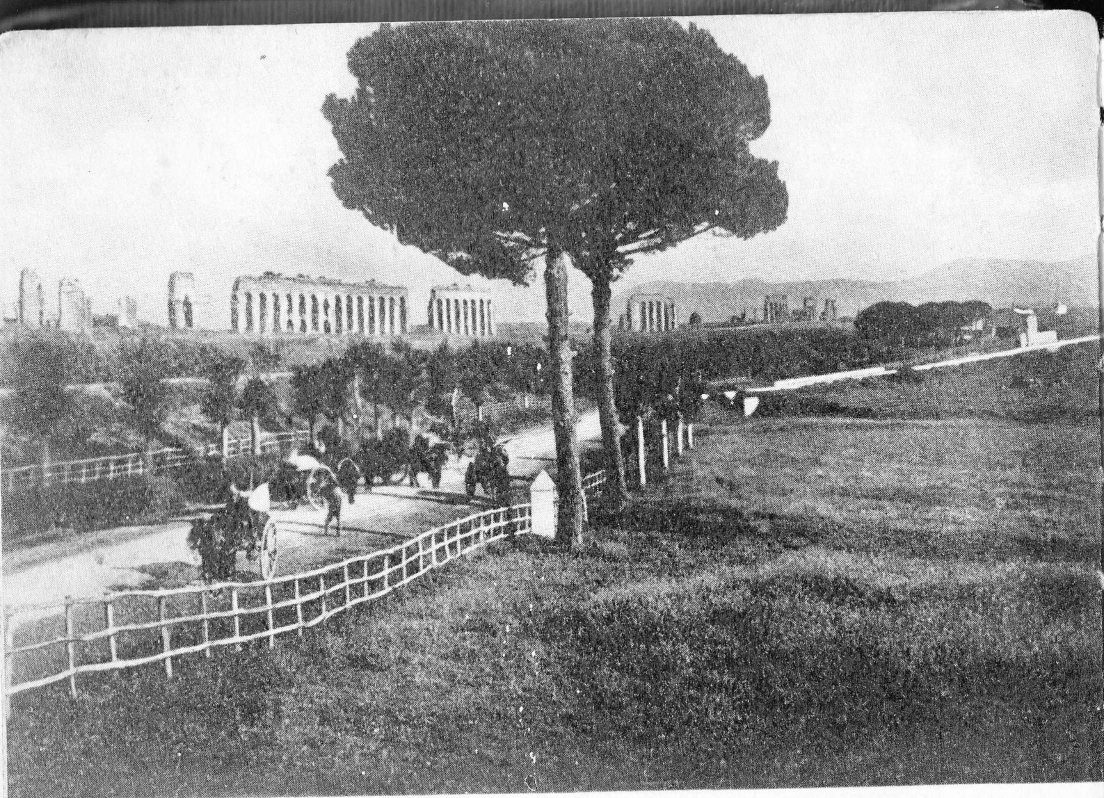
Dacă vrem cu adevărat să explicăm *cum trebuie înțeleasă arhitectura*, trebuie mai întîi de toate să stabilim o metodă clară. Cititorul obișnuit care parcurge cărțile de estetică și de critică arhitecturală

este îngrozit de lipsa de precizie a termenilor: „adevăr", „mișcare", „forță", „vitalitate", „simțul limitelor", „armonie", „grație", „amploare", „scară", „*balance*", „proporție", „lumină și umbră", „euritmie", „plinuri și goluri", „simetrie", „ritm", „masă", „volum",, „emfază", „caracter", „contrast", „personalitate", „analogie". Acestea sînt atribute ale arhitecturii pe care numeroși autori le folosesc, fără să precizeze deseori la ce se referă. Toate aceste cuvinte își au desigur un loc legitim în istoria arhitecturii, dar cu o condiție: să fie limpezită *esența arhitecturii*.

Ni se pare inutil să mai menționăm că cerința unei noi formulări critice nu este exprimată aici pentru prima dată. În afară de intuiția criticilor și istoricilor mai vechi, de la Lao Tse la Vischer, de la Vasari la Goethe, de la Schopenhauer la Milizia și Wölfflin, se poate spune că fiecare carte de critică a arhitecturii conține cel puțin un pasaj despre această necesitate. În cărțile de critică apărute în ultimii ani, aceste referiri au devenit tot mai numeroase; cîteva cărți, cu deosebire cea a lui Pevsner, au deschis calea. Contribuția noastră nu constituie deci o descoperire. Ea are drept scop să sintetizeze pur și simplu și să clarifice cele mai recente concluzii ale criticii, în spatele cărora se află întreaga muncă desfășurată de învățați de-a lungul secolelor, roade ale inteligenței și răbdării lor.





PLANŞA 1

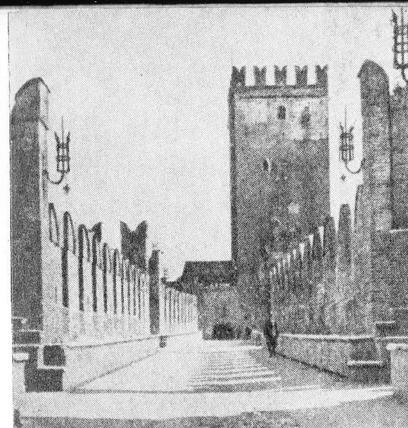
Arhitectura fără spaţiu interior

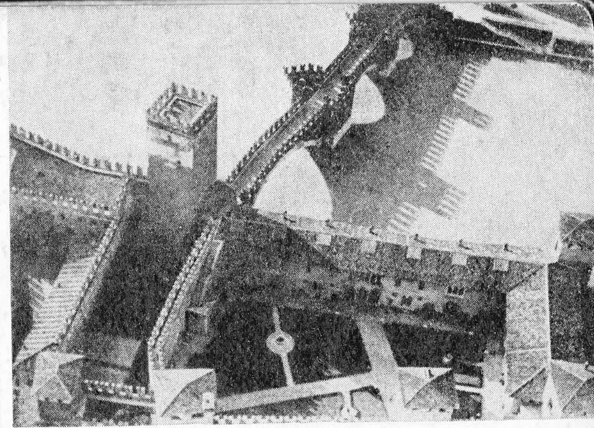
Verso:

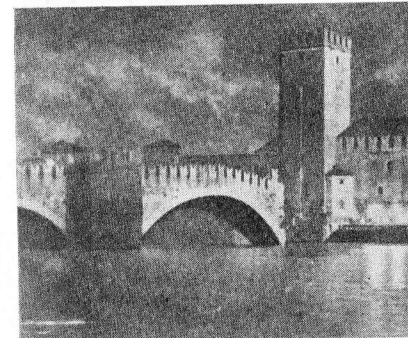
Coloana lui Marc Aureliu din Piazza Colonna, Roma (Sec. II e.n.)
Pietro Bernini: Fîntîna „Barcaccia" din Piazza di Spagna, Roma (sec. XVII)
Piramida lui Caius Cestus, Roma (15 î.e.n.)
Obeliscul egiptean din Piazza del Popolo, Roma (sec. XII î.e.n.)
Arcul lui Titus în Forum-ul Roman (81 e.n.)
E. Gallori: Monumentul lui Garibaldi, Roma (1895)
G. Sacconi: Monumentul lui Victor Emanuel al II-lea, Roma (1885—1911

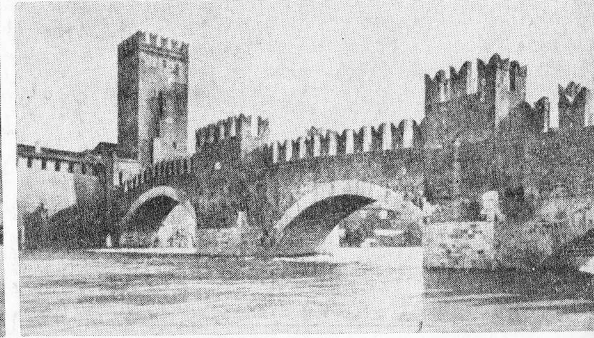
Sus:

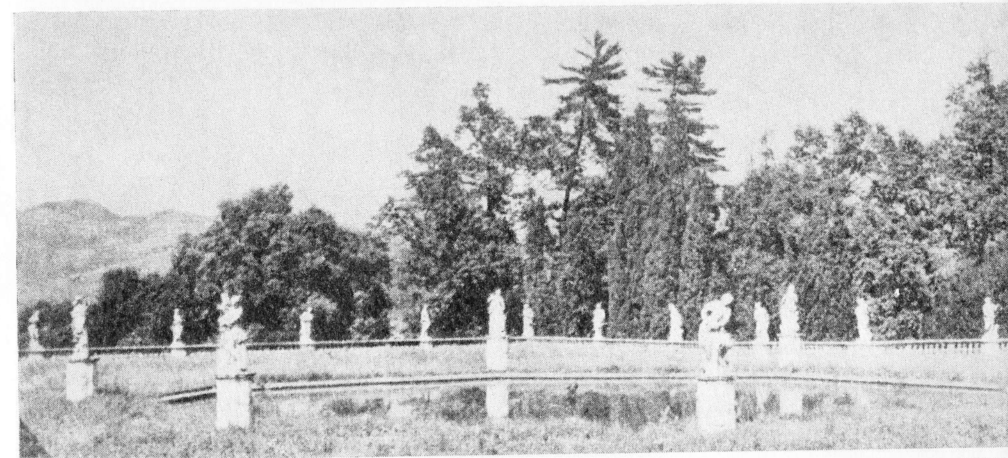
Ruinele apeductului lui Claudiu (52 e.n.) văzute dinspre Via Appia Nova Roma. *Considerate în sine, independent de valoarea lor artistică, aceste opere nu intră în istoria arhitecturii. Ele fac parte din istoria sculpturii monumentale şi din istoria urbanismului, întrucît limitează şi determină spaţiul interior al oraşelor.*



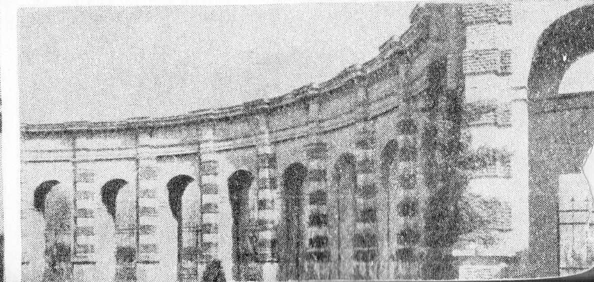


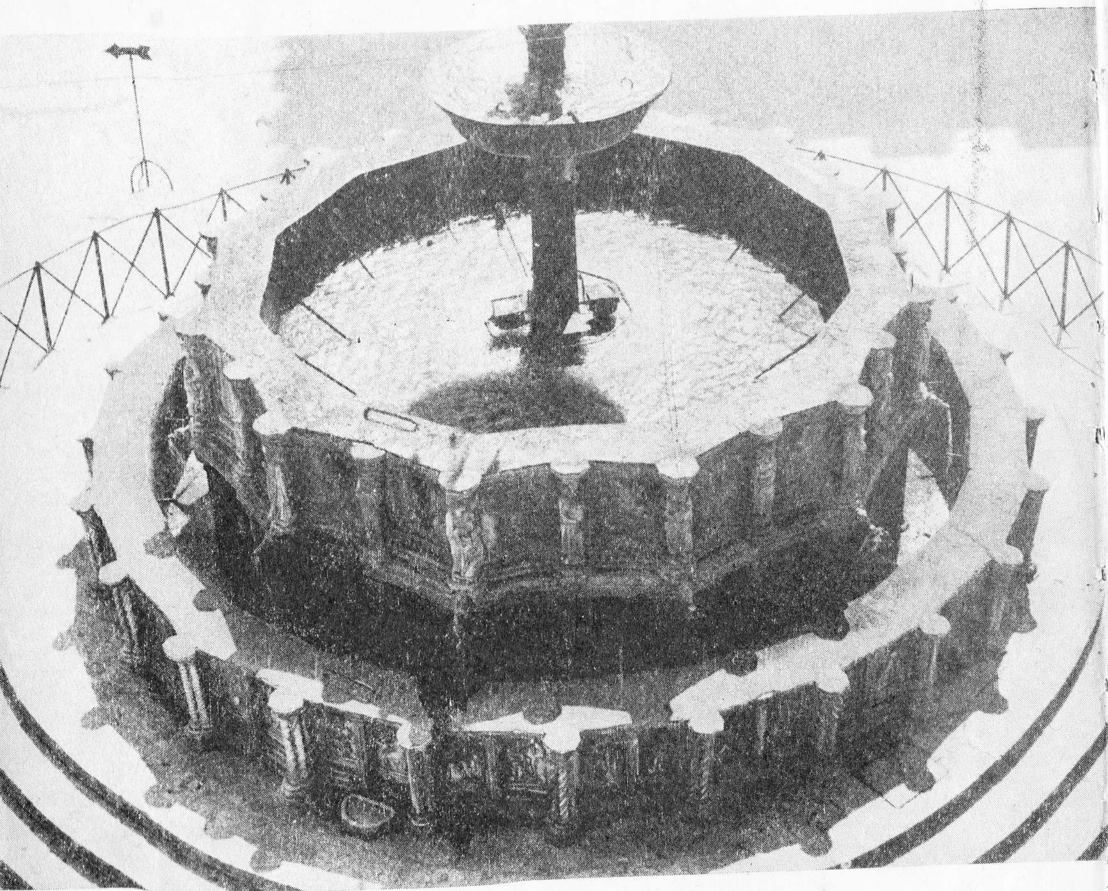












PLANŞA 1 a.
Arhitectura fără spaţiu interior.

Verso:
Podul Castelvecchio, Verona (1354—56). Patru vederi.
Fîntînă în parcul Vilei Trissino, lîngă Vicenţa (sec. XVIII)
Balcon din secolul al XVIII-lea
Giulio Romano: Palazzo del Tè, Mantova (1524—30). Rotonda grădinii.

Sus:
Nicola şi Giovanni Pisano: Izvor în piaţă, Perugia (terminat în 1278)

II. SPAŢIUL — PROTAGONIST AL ARHITECTURII

Lipsa unei istorii satisfăcătoare a arhitecturii se datorează faptului că cea mai mare parte a oamenilor nu sînt obişnuiţi să vadă în spaţiu şi că istoricii şi criticii de arhitectură nu au reuşit să aplice şi să pună în circulaţie o metodă coerentă de studiu al spaţiului clădirilor.

Toţi cei care s-au gîndit, fie şi în treacăt, la această problemă ştiu că principala caracteristică a arhitecturii — prin care ea se deosebeşte de celelalte arte — este folosirea unui vocabular tridimensional care include omul. Pictura se realizează în două dimensiuni, chiar dacă poate sugera trei sau patru. Sculptura se realizează în trei dimensiuni, dar omul rămîne în exterior, separat, el priveşte din afara ei, cele trei dimensiuni. Arhitectura, în schimb, este ca o sculptură mare, scobită, în interiorul căreia pătrunde şi umblă omul.

Cînd cineva vrea să-şi construiască o casă, arhitectul îi prezintă o schiţă exterioară şi poate o alta a camerei de zi. Apoi el îi arată planuri, faţade şi secţiuni, cu alte cuvinte redă volumul arhitectonic descompus în planurile care-l închid şi îl împart: pereţi exteriori şi interiori, planuri verticale şi orizontale. Nepriceperea noastră în probleme de spaţiu se datorează în mare măsură acestei metode de reprezentare, folosită în cărţile tehnice de istorie a arhitecturii şi în textele de popularizare a istoriei artelor, însoţite de fotografii.

Planul unei clădiri este doar o proiecţie abstractă a zidurilor sale pe un plan orizontal, o realitate pe care nimeni nu o vede decît pe hîrtie şi a cărei unică justificare este de a permite muncitorilor care

execută lucrarea să măsoare distanțele între diferitele elemente ale construcției. Fațadele și secțiunile exterioarelor și interioarelor servesc la măsurarea înălțimilor. Arhitectura însă nu este creată de suma lățimilor, lungimilor și înălțimilor elementelor de construcție care închid spațiul, ci tocmai din golul, din spațiul închis, din spațiul interior în care oamenii se mișcă și trăiesc. Cu alte cuvinte, pentru a înțelege arhitectura noi întrebuințăm transcrierea măsurilor necesară constructorilor pe care arhitectul o face din motive practice. Pentru a înțelege arhitectura folosim deci o metodă care ar echivala în pictură cu studiul dimensiunilor ramelor sau cu calculul suprafețelor colorate, reproduse apoi fiecare în parte.

Este de la sine înțeles că o poezie este ceva mai mult decît suma unor versuri frumoase; pentru a o judeca, trebuie să-i studiem contextul, să o considerăm în întregul ei și chiar dacă apoi analizăm fiecare vers în parte, vom face aceasta în funcție și în numele întregului. Cine vrea să studieze arhitectura trebuie să înțeleagă, înainte de toate, că un plan poate avea o frumusețe abstractă pe hîrtie, că cele patru fațade pot fi bine studiate din punctul de vedere al echilibrului plinurilor și golurilor, al ieșindurilor și intrîndurilor, că volumul total poate chiar să fie proporționat și cu toate aceasta clădirea să fie de o slabă factură arhitectonică. Spațiul interior, acel spațiu care — așa cum vom vedea în capitolul următor — nu poate fi reprezentat complet în nici o formă, care nu poate fi înțeles și intuit decît prin experiență directă, este protagonistul arhitecturii. A stăpîni spațiul, a ști să-l „vezi" constituie cheia înțelegerii arhitecturii. Pînă nu vom fi învățat nu numai să-l înțelegem teoretic, dar si să-l aplicăm ca pe un element esențial în critica arhitecturii, nu vom avea o istorie a arhitecturii și prin urmare, nici nu ne va fi dat să gustăm în întregime arhitectura. Vom continua să folosim un limbaj critic care prezintă clădirile în termenii proprii picturii și sculpturii[6] și, în cel mai bun caz, vom elogia spațiul conceput abstract și nu simțit concret[7]. Studiile și cercetările se vor limita la contribuții filologice, la date sociale (funcțiunea), la cele de construcții (tehnica), la datele de volum și decorații (sculptură și pictură). Toate, fără îndoială, avîndu-și importanța lor, dar neputîndu-ne revela valoarea arhitecturii, din moment ce esența ei, — adică spațiul — este uitată. Vom continua

să folosim cuvinte ca „ritm", „scară", „balance" (echilibru), „masă" într-un sens vag, pînă ce nu le vom aplica la realitatea în care se concretizează arhitectura și anume: spațiul.

Un număr imens și, desigur, disproporționat de pagini despre arhitectură din manualele de istorie a artei sînt dedicate clădirilor din punct de vedere sculptural, pictural, social și chiar psihologic (prin studiul personalității artiștilor), și nu realității lor arhitectonice, esenței lor spațiale. Aceste lucrări sînt fără îndoială, prețioase. Cine nu cunoaște engleza și dorește să citească *Hamlet* va trebui să învețe sensul fiecărui cuvînt, că studieze apoi verbele pentru a prinde înțelesul frazelor, să cunoască istoria Angliei din secolul al XVI-lea și viața materială și spirituală a lui Shakespeare. Dar ar fi absurd să uite, în timpul migăloasei sale pregătiri, motivul inițial și scopul final al acestei munci și anume retrăirea poemului tragic. Toate lucrările arheologice și istorice, filologice și critice sînt utile în măsura în care pregătesc și îmbogățesc o viitoare istorie a arhitecturii[8].

Ce este arhitectura? Și, ceea ce în momentul de față ne interesează mai mult, ce este non-arhitectura? Este oare exactă identificarea arhitecturii cu construcțiile artistice și a non-arhitecturii cu construcțiile urîte? Cu alte cuvinte, distincția între arhitectură și non-arhitectură se bazează doar pe un criteriu estetic? Ce este acest spațiu — protagonist al arhitecturii? Cîte dimensiuni are?

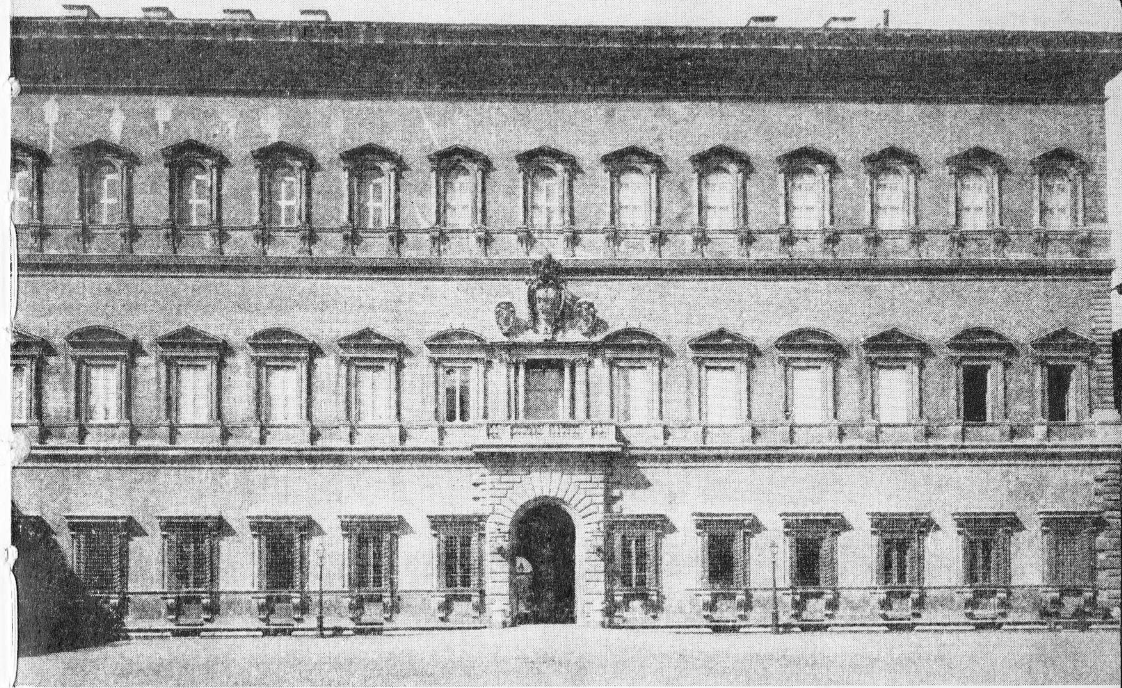
Acestea sînt întrebările cele mai arzătoare care stau în fața criticii arhitecturii. Vom începe prin a răspunde la ultima, deoarece este cea mai specifică.

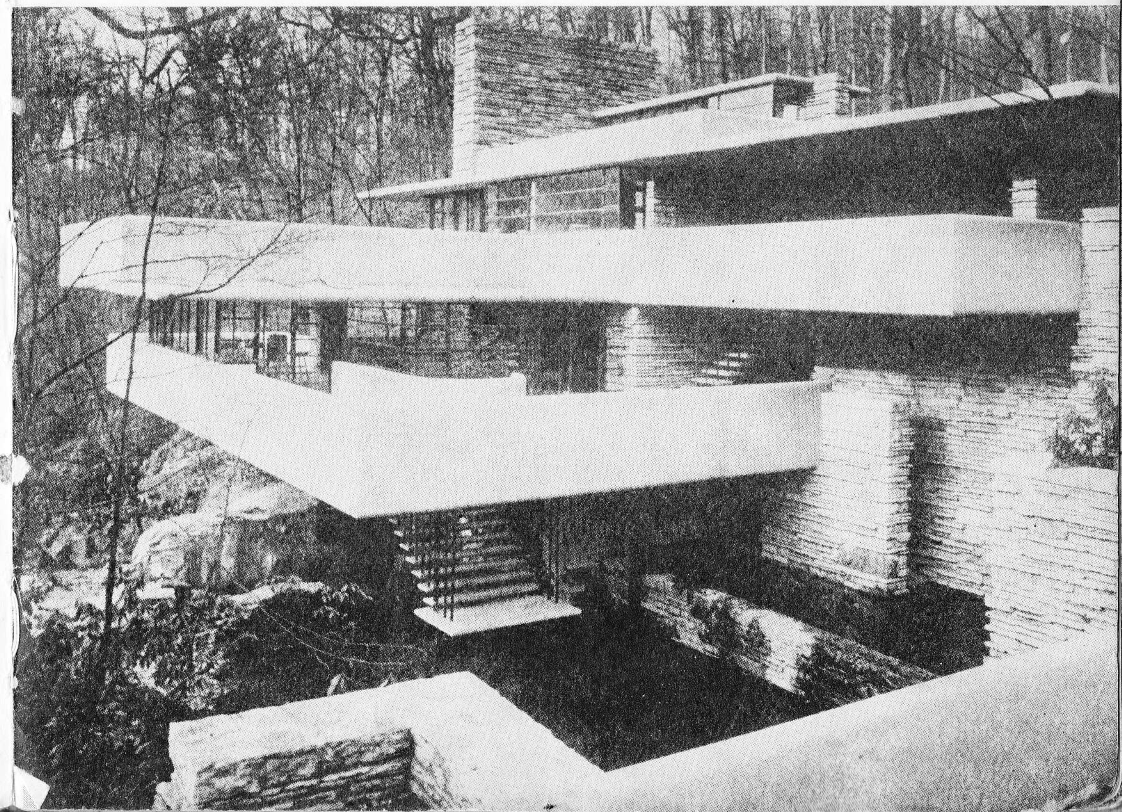
Am afirmat că cele patru fațade ale unei case, ale unei biserici sau unui palat, oricît de frumoase ar fi nu reprezintă decît cutia în care este închisă bijuteria arhitecturală. Cutia poate fi lucrată cu finețe sculptată îndrăzneț, împodobită cu gust, poate fi o capodoperă, dar tot o cutie rămîne. În America există o întreagă tehnică și o artă de a face pachete care se predă în școlile industriale și comerciale, dar nimănui nu i-a trecut prin cap vreodată să confunde valoarea cutiei cu cea a conținutului. Recipientul fiecărui edificiu este cutia formată de ziduri; iar conținutul, spațiul interior. De multe ori unul este determinat de celălalt (gîndiți-vă la o catedrală gotică franceză sau la majoritatea clădirilor cu adevărat moderne); dar această regulă

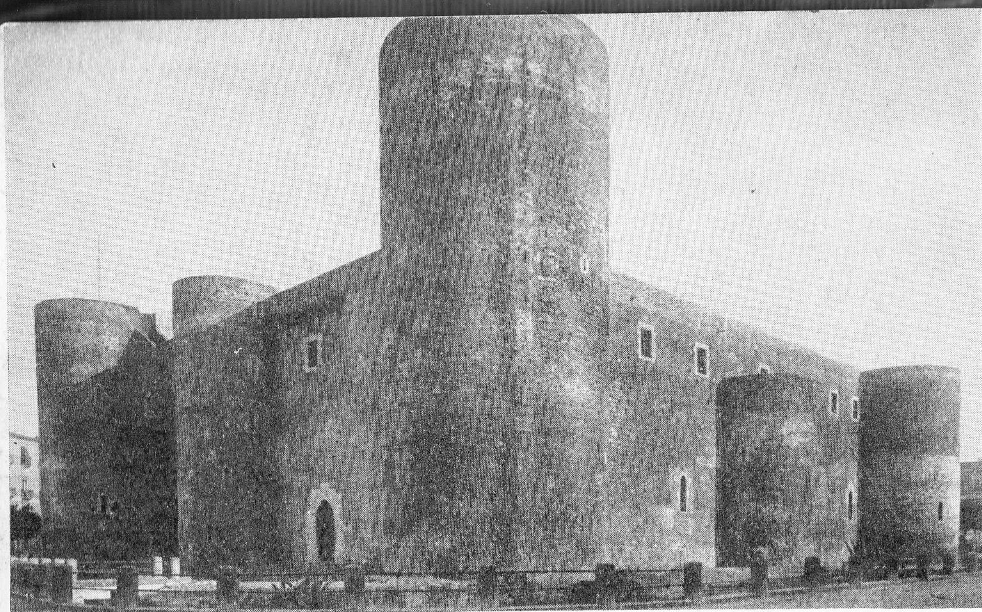
are numeroase excepții în trecut, mai ales în arhitectura barocă. Deseori, în istoria arhitecturii, găsim clădiri care prezintă o netă diferență între recipient și conținut. Chiar o analiză sumară va arăta că de cele mai multe ori, prea des chiar, s-a dedicat mai multă atenție cutiei formată de ziduri decît spațiului arhitectural[9]. Dar cîte dimensiuni are această cutie? Pot fi ele identificate cu dimensiunile spațiului, adică ale arhitecturii?

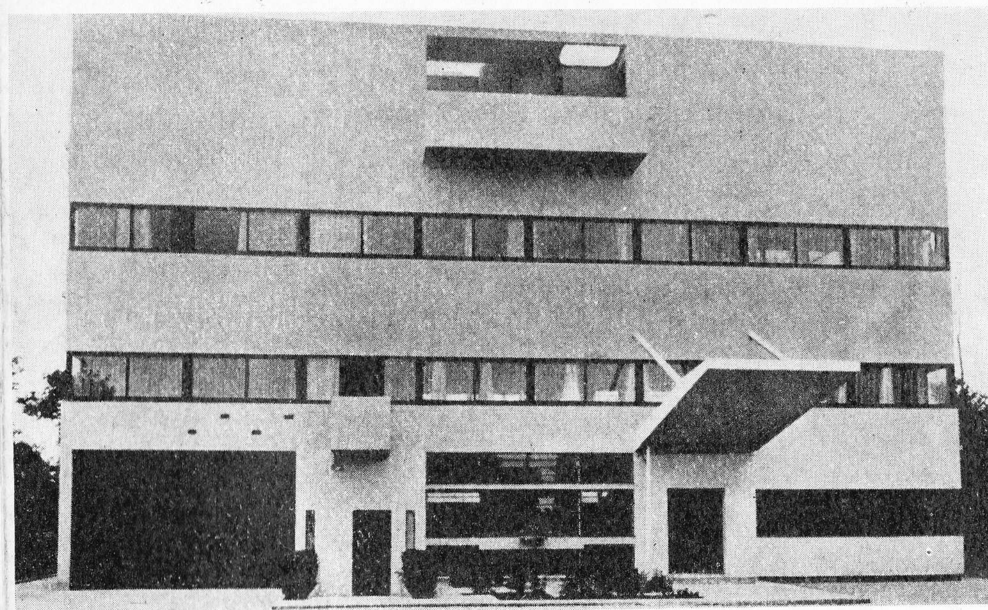
Descoperirea perspectivei, adică a reprezentării grafice a celor trei dimensiuni — înălțime, adîncime, lățime — i-a făcut pe artiștii secolului al XV-lea să creadă că stăpînesc, în sfîrșit, dimensiunile arhitecturii și mijloacele de a le reprezenta. Clădirile din pictura pre-renascentistă sînt însă plate și deformate. Giotto și-a dat multă osteneală să introducă fonduri arhitecturale în frescele sale, dar a înțeles probabil el însuși, că din punct de vedere tehnic, succesul său a fost destul de relativ, chiar dacă din punct de vedere artistic a creat adevărate comori tocmai din această incapacitate a sa, care i-a permis realizări cromatice imposibile de obținut prin reprezentări tridimensionale. Pe atunci, pictorii lucrau încă cu două dimensiuni: rigiditatea frontală bizantină se îndulcea în curbele figurilor; o mai mare îndemînare în reprezentarea trecerii de la lumină la umbră, a permis folosirea experiențelor plastice din sculptură pe o suprafață colorată. Arhitectura din Pisa a rupt suprafața fațadelor catedralelor și a dat o adîncime și o vibrație cromatică planurilor murale. A fost necesară însă descoperirea perspectivei, pentru a putea reprezenta în mod adecvat, interioarele și exterioarele. O dată elaborată perspectiva, problema părea a fi rezolvată: arhitectura — se spunea — are trei dimensiuni; aceasta este metoda și fiecare poate s-o deseneze. De la Masaccio, Angelico și Benozzo Gozzoli pînă la Bramante, pînă la arhitecții din secolul al XVII-lea și mai tîrziu, din secolul trecut, numeroși pictori au lucrat alături de proiectanți și arhitecți, pentru a reprezenta arhitectura în perspectivă.

Cînd, în ultimul deceniu al veacului trecut, reproducerea fotografică a devenit curentă, fotografii au luat locul pictorilor și printr-o simplă apăsare pe aparatul lor, au înlocuit perspectivele elaborate cu trudă de la Renaștere încoace de pasionații cercetători ai arhitecturii. Și tocmai atunci cînd totul părea limpede și închegat din punct de









PLANȘA 2

Suprafețe și volume în reprezentarea fotografică

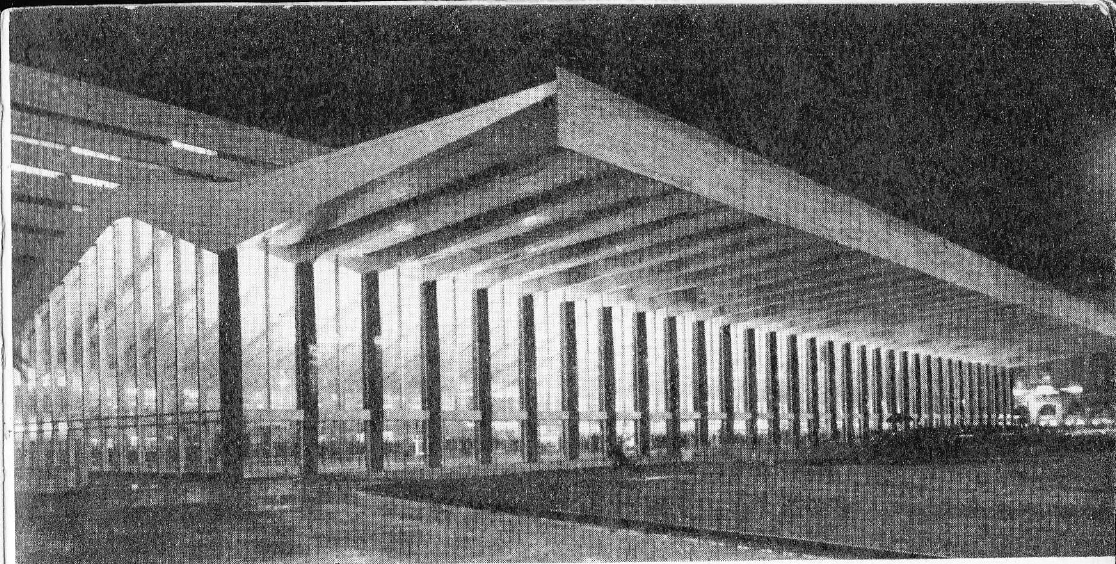
Verso:

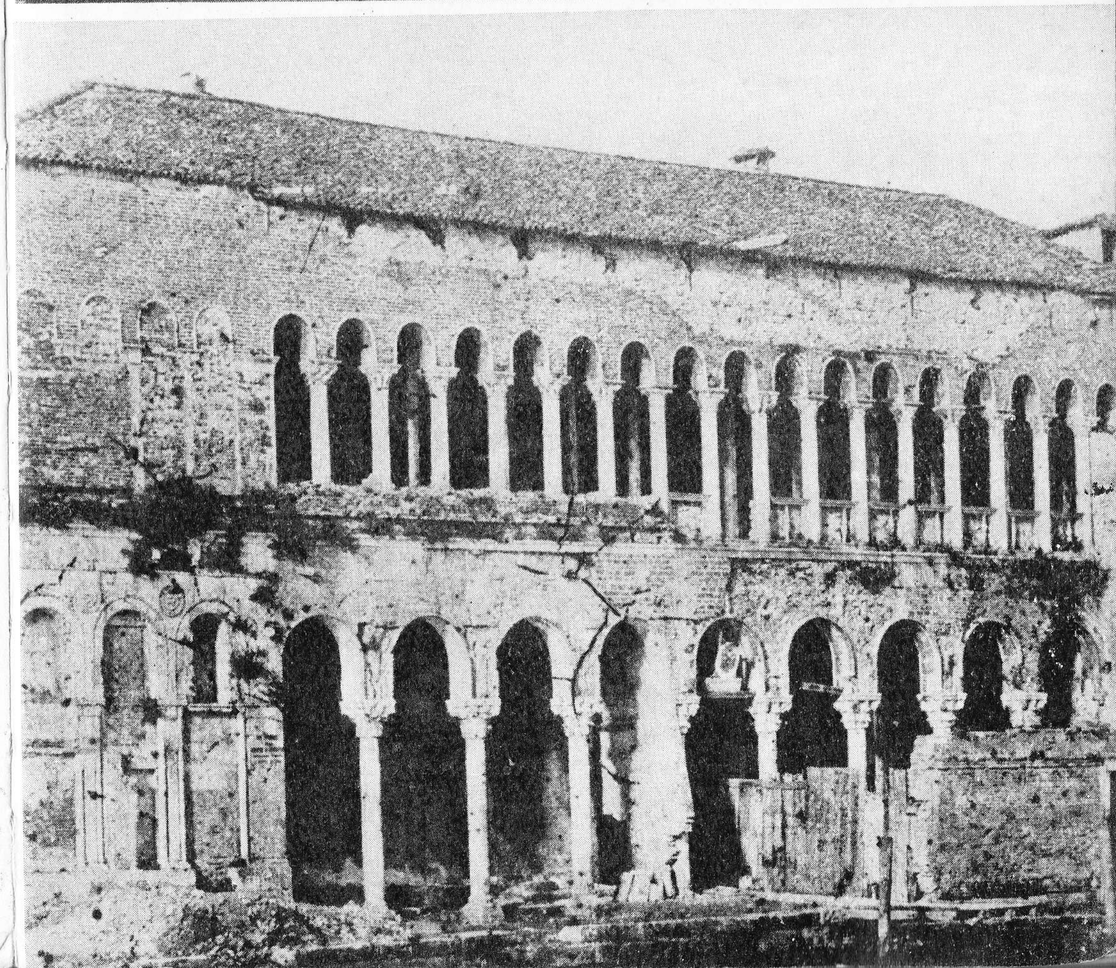
A. Sangallo cel Tînăr și Michelangelo: Palazzo Farnese, Roma (1514—47)
F. Ll. Wright: Casa de la Cascade: Falling Water, Bear Run, Pensilvania. 1936

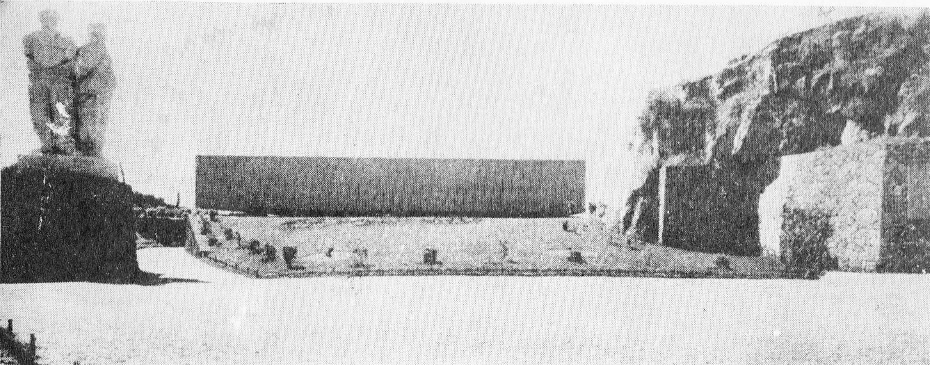
Sus:

Castello Ursino, Catania (sec. XIII)
Le Corbusier i P. Jeanneret: Vila la Garches (1927)

Tehnica fotografică reprezintă adecvat elementele bidimensionale ale arhitecturii. Redă dintr-un singur punct de vedere, elementele tridimensionale.









PLANȘA 2 a

Suprafețe și volume în reprezentarea fotografică

Verso:

Eugenio Montuori și Annibale Vitellozzi: Gara din Roma (1950). Atrium. Hanul turcilor, Veneția, înainte de restaurare (sec. XIII)

Sus:

Nello Aprile, Cino Calcaprina, Aldo Cardelli, Mario Fiorentino, Giuseppe Perugini: Monument la Grotele Ardeatine, Roma (1945)
Michelangelo Buonarroti: Piazza del Campidoglio, Roma (1546—47)

vedere teoretic și tehnic, omul descoperi că mai există și a patra dimensiune. Aceasta a fost revoluția cubistă din perioada premergătoare primului război mondial.

Nu vom insista asupra descrierii celei de a patra dimensiuni mai mult decît este strict necesar pentru lucrarea de față. Pictorul parizian din anul 1912 raționa cam așa: văd și reprezint un obiect, o cutie sau o masă, de exemplu; îl văd dintr-un anumit punct de vedere și îl pictez în cele trei dimensiuni ale sale din acel punct de vedere. Dar dacă întorc cutia sau înconjur masa, la fiecare pas mi se schimbă punctul de vedere și pentru a reprezenta obiectul din acel punct de vedere trebuie să mai fac un desen. Prin urmare, realitatea obiectului nu este epuizată în cele trei dimensiuni; pentru a o poseda în întregime, ar trebui să fac un număr infinit de perspective dintr-un număr infinit de puncte de vedere. Există deci un alt element în afară de cele trei dimensiuni tradiționale, și anume, deplasarea succesivă a punctului de vedere. Astfel timpul a fost botezat „a patra dimensiune". Felul în care pictorii cubiști au încercat să redea cea de a patra dimensiune, suprapunînd imaginile aceluiași obiect văzut din diferite puncte de vedere pentru a-l putea prinde în întregime, depășește scopul lucrării noastre.

Dar nici cubiștii nu s-au oprit aici. Pasiunea lor de a descoperi, de a cuprinde în întregime realitatea unui obiect i-a dus la următorul raționament: în orice structură materială există, în afara formei exterioare, și organismul intern, în afară de piele, există mușchii și scheletul, constituția internă. Și iată că ei au început să reprezinte în picturile lor, nu numai diferite aspecte exterioare ale unui obiect, să zicem o cutie, dar și cutia deschisă, cutia în plan, cutia sfîșiată.

Descoperirea celei de a patra dimensiuni de către cubiști are o imensă valoare istorică, independent de valoarea estetică a picturii cubiste. Oricine poate prefera un mozaic bizantin unei fresce de Mantegna, dar fără a uita pentru aceasta importanța perspectivei în dezvoltarea cercetărilor dimensiunilor. În același fel, poate să nu ne placă un tablou de Picasso dar trebuie să recunoaștem valoarea celei de a patra dimensiuni. Această dimensiune a prezentat o deosebită importanță pentru arhitectură, nu atît fiindcă a transpus în termeni arhitecturali limbajul pictorilor cubiști din prima perioadă a mișcării

moderne franceze și germane (influențe de care ne-am ocupat mai pe larg în cartea *Spre o arhitectură organică*), cît pentru că a dat o bază științifică cerinței criticii de a distinge arhitectura construită de arhitectura desenată, arhitectura de scenografie — distincție care mult timp a fost problematică.

Cea de-a patra dimensiune părea că rezolvă în întregime problema dimensiunilor în arhitectură. Putem analiza o statuetă, luînd-o în mînă și privind-o din toate părțile, putem studia un grup statuar învîrtindu-ne în jurul lui, observîndu-l de departe sau de aproape. S-a spus apoi că în arhitectură apare același element „timp" ba mai mult că acest element este indispensabil în arhitectură. De la prima colibă, de la prima cavernă a omului primitiv, la casa noastră, la biserică, la școala, la biroul unde lucrăm, fiecare operă arhitecturală are nevoie pentru a fi înțeleasă și trăită de timpul pe care-l parcurgem, adică de a patra dimensiune. Problema părea să fie din nou rezolvată.

Numai că o dimensiune care este comună tuturor artelor nu poate în nici un caz să fie specifică vreuneia din ele. De aceea, cele patru dimensiuni nu ajung pentru a defini spațiul arhitectural. În afară de aceasta, noul factor „timp" are în arhitectură un înțeles opus celui din pictură. În pictură, a patra dimensiune este o însușire reprezentativă a unui obiect, este un element al realității obiectului, pe care un pictor îl poate proiecta pe un plan fără ca acest lucru să necesite o participare fizică a observatorului. În sculptură se întîmplă același lucru: „mișcarea" unei forme a lui Boccioni este o calitate proprie statuii pe care o contemplăm și pe care trebuie s-o retrăim psihologic și vizual. În arhitectură, însă, fenomenul este cu totul diferit și concret: aici omul este cel care deplasîndu-se într-o clădire, studiind-o din diferite puncte de vedere creează, ca să spunem așa, a patra dimensiune; el conferă spațiului întreaga sa realitate[10].

Ca să fim mai exacți — deoarece în această problemă s-au scris nenumărate cărți complicate, cînd singura dificultate e de a explica clar o experiență cunoscută de toți — cea de-a patra dimensiune este suficientă pentru a defini volumul arhitectural, adică cutia care închide spațiul. Dar spațiul în sine — esența arhitecturii — depășește limitele celei de-a patra dimensiuni.

Atunci, cîte dimensiuni are acest „gol" arhitectural, spațiul? Cinci, zece. Nenumărate, poate. Dar, pentru scopul pe care-l urmărim, este de ajuns să stabilim că spațiul arhitectural nu poate fi definit prin dimensiunile picturii și sculpturii. Este un fenomen care se concretizează numai în arhitectură și care constituie, de aceea, însușirea sa specifică.

Cititorul va înțelege că, ajunși la acest punct, la întrebarea „ce este arhitectura?" a fost dat deja răspunsul. A spune, așa cum se obișnuiește, că arhitectura înseamnă „clădire frumoasă" și non-arhitectura" „clădire urîtă" nu are darul să lămurească lucrurile, pentru că frumosul și urîtul sînt noțiuni relative și pentru că oricum, ar fi necesar să pornim de la o definiție analitică a clădirilor, reluînd într-un fel totul de la cap.

Definiția cea mai exactă care poate fi dată astăzi arhitecturii este cea care ține seama de spațiul interior. Arhitectura frumoasă va fi aceea care are un spațiu interior care ne atrage, ne înalță, care ne domină spiritual; arhitectura urîtă va fi aceea care are un spațiu interior care ne supără și ne respinge. Dar important este să știm că tot ceea ce nu are spațiu interior nu este arhitectură.

Dacă sîntem de acord cu toate acestea — și a fi de acord ne pare o problemă de bun simț, nu numai de logică — trebuie să recunoaștem că lucrările obișnuite de istoria arhitecturii cuprind observații care n-au nimic comun cu arhitectura. Un număr nesfîrșit de pagini sînt dedicate perspectivelor unor clădiri, care sînt de fapt sculptură plastică pe scară largă, și nu arhitectură în sensul spațiul al cuvîntului. Un obelisc, o fîntînă, un monument fie el de proporții uriașe, un portal, un arc de triumf sînt lucrări de artă de care se ocupă cărțile de istorie a arhitecturii; ele pot fi adevărate capodopere poetice, dar nu sînt arhitectură. Scenografia, arhitectura pictată sau desenată, nu sînt arhitectură așa cum nici un poem neașternut încă în versuri sau numai povestit în liniile sale generale, nu este un poem sau este doar un poem potențial. Cu alte cuvinte, experiența spațială nu ne este dată înainte ca intuiția lirică să se fi concretizat mecanic și faptic. Dacă am lua orice istorie a arhitecturii și am lăsa deoparte toate paginile în care sînt analizate fapte ne-arhitecturale, cu siguranță am putea suprima cel puțin optzeci de pagini din o sută.

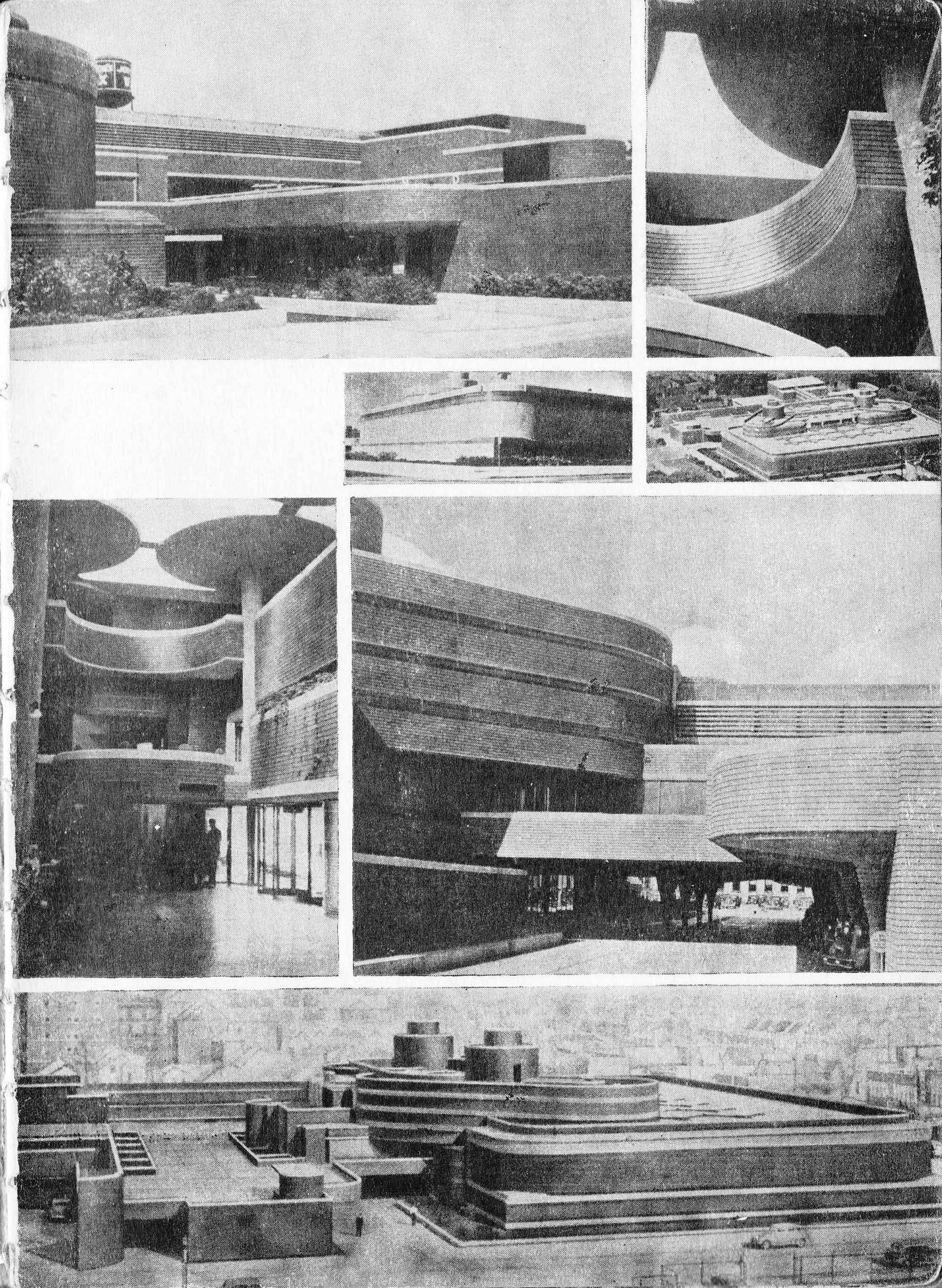
Aici pot apărea însă, două confuzii grave care nu numai că ar anula raționamentul precedent, dar ar face de-a dreptul ridicolă interpretarea spațială a arhitecturii. Acestea sînt:

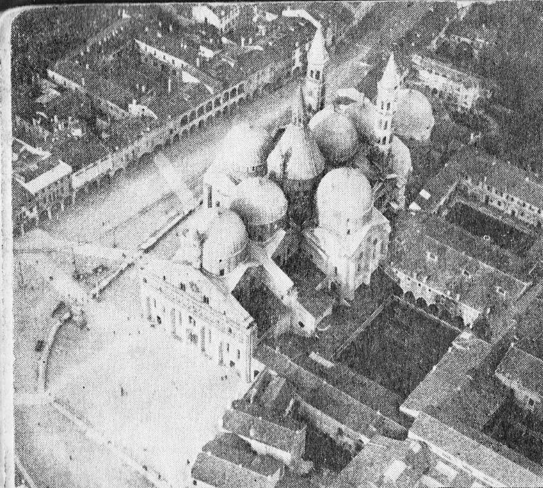
1) Conceperea spațiului arhitectural numai ca interiorul unei clădiri, adică, practic, neglijarea totală a spațiului urbanistic sau subestimarea valorii sale.

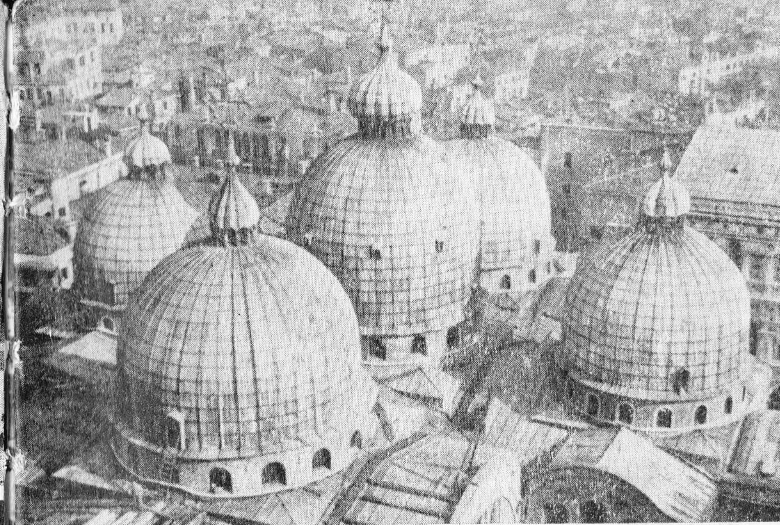
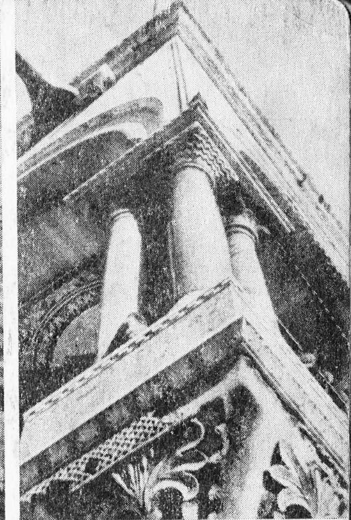
2) considerarea spațiului nu numai ca o componentă, cea fundamentală, a arhitecturii, dar a reduce la el întreaga experiență arhitecturală, interpretarea spațială a unei clădiri devenind în consecință unicul instrument critic pentru a judeca o operă arhitecturală.

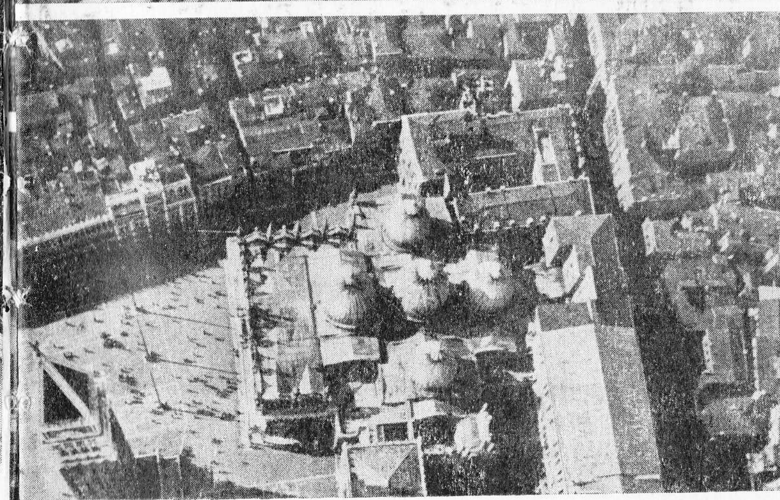
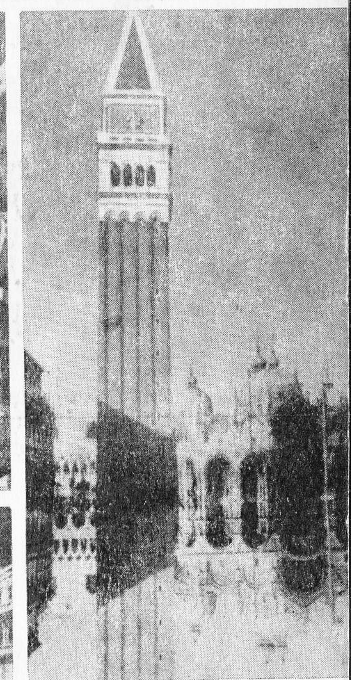
Trebuie să înlăturăm imediat aceste confuzii posibile.

Experiența spațială proprie arhitecturii se extinde asupra orașului, străzilor și piețelor, aleelor și parcurilor, stadioanelor și grădinilor, oriunde omul a îngrădit „goluri", adică a creat spații închise. Dacă în interiorul unei clădiri, spațiul este limitat de șase planuri (podea, tavan și patru pereți), acest lucru nu înseamnă că un gol închis de cinci planuri (o curte sau o piață) n-ar fi, în aceeași măsură, un spațiu. Nu știu dacă experiența spațiului pe care o trăiești parcurgînd o șosea dreaptă și uniformă întinsă pe kilometri întregi de cîmpie nelocuită poate fi considerată o experiență arhitecturală în sensul obișnuit al cuvîntului, dar este neîndoielnic că întreg spațiul urbanistic, tot ceea ce este limitat vizual de obstacole, fie ele ziduri, șiruri de copaci sau fundale, prezintă aceleași trăsături specifice ca și spațiul arhitectural. Întrucît orice volum arhitectural, orice structură formată din pereți constituie o delimitare, o pauză în continuitatea spațială, este limpede că fiecare clădire determină două spații: cel interior, definit în întregime de respectiva clădire și cel exterior sau urbanistic, cuprins între acea clădire și cele din jurul ei. Devine evident, atunci, că toate temele pe care le-a exclus din arhitectura propriu-zisă — poduri, obeliscuri, fîntîni, arcuri de triumf, grupuri de copaci etc. (pl. 1, 1a) și mai ales fațadele edificiilor — reintră în joc în formarea spațiilor urbanistice. Nici de data aceasta valoarea lor artistică nu prezintă o importanță deosebită. Ceea ce interesează este rolul lor de a crea un spațiu închis. Că fațadele sînt frumoase sau urîte, este o chestiune secundară deocamdată (adică pînă nu vom fi lămurit cea de a doua confuzie posibilă). Așa cum patru pereți frumos decorați nu creează prin aceasta





PLANŞA 3

Jocurile volumetrice în reprezentarea fotografică

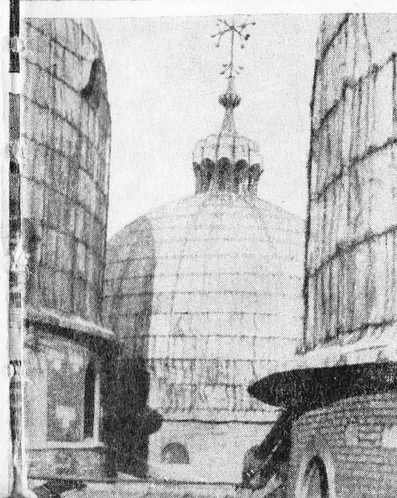
Verso:

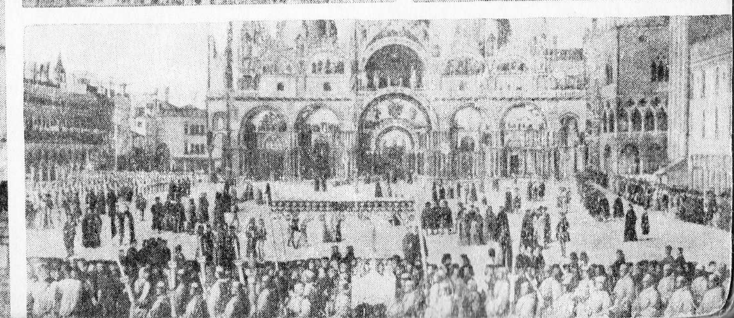
F. Ll. Wright: Palatul Administraţiei S.C. Johnson, Racine-Wisconsin (1936–1939).

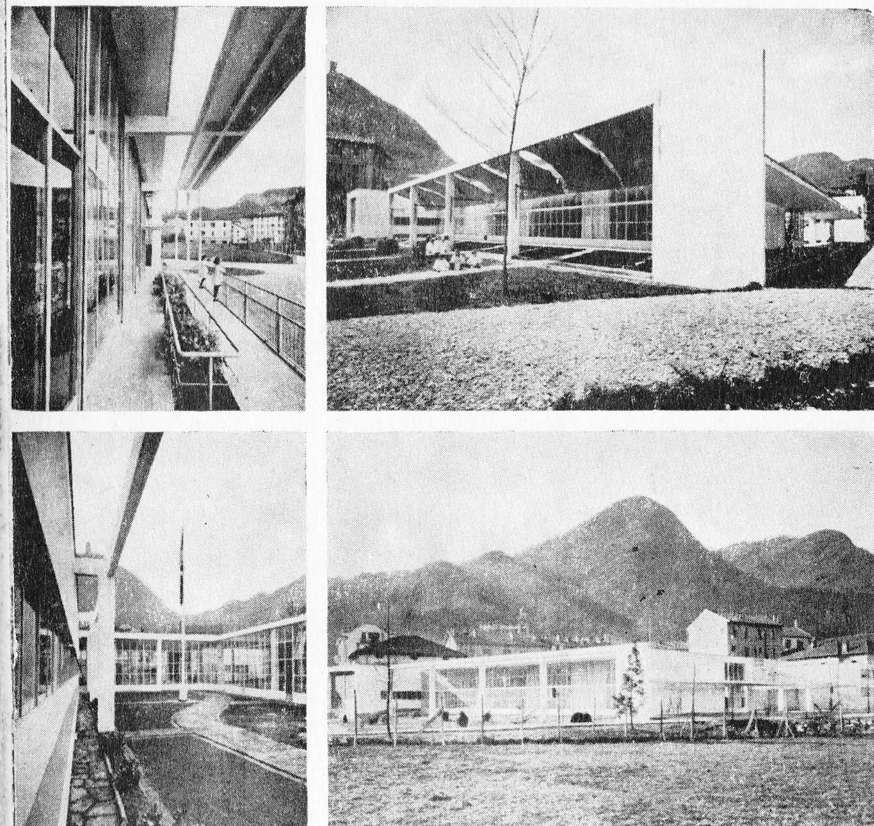
Sus:

Sant Antonio, Padova (sec. XIII–XIV)

O serie de fotografii, luate din diferite puncte de vedere, redă efectele de volum ale arhitecturii. Dar instrumentul adecvat pentru reprezentarea volumetrică este cinematograful.







PLANȘA 3 a
Jocurile volumetrice în reprezentarea fotografică

Verso:
San Marco, Veneția (sec. X–XIV). Vederi.
Sus:
Giuseppe Terragni: Creșă Como (1936–37). Vederi.

un cadru frumos, tot astfel un grup de case superbe poate delimita un spațiu urban nereușit, sau viceversa[11].

Cea de-a doua confuzie ar duce raționamentul la limitele logicii, la absurd, ar atribui concluzii complet străine celor care sînt pentru o interpretare spațială a arhitecturii. A afirma că spațiul interior este esența arhitecturii nu înseamnă de loc că valoarea unei opere arhitecturale constă doar în valoarea spațială. Fiecare clădire este caracterizată de mai multe valori: economică, socială, tehnică, funcțională, artistică, spațială și decorativă și oricine este liber să scrie istorii economice ale arhitecturii, istorii sociale, istorii tehnice sau volumetrice, așa cum oricui îi este permis să scrie o istorie cosmologică, tomistă sau politică a Divinei Comedii. Însă realitatea unei clădiri este consecința tuturor acestor factori și o istorie serioasă nu poate omite pe nici unul. Chiar dacă lăsăm de o parte factorii economici, sociali și tehnici și ne îndreptăm atenția spre cei artistici, este limpede că spațiul în sine nu ajunge pentru a defini arhitectura, chiar dacă constituie esența ei. Dacă este absolut evident că o decorație frumoasă nu va crea niciodată un spațiu frumos, este la fel de adevărat că un spațiu satisfăcător nu este suficient pentru a crea o ambianță artistică dacă nu este completat de pereți adecvați. Ni se întîmplă zilnic să vedem o cameră frumoasă, stricată de o zugrăveală urîtă, de un mobilier nepotrivit sau de o lumină meschină. Fără îndoială, aceste elemente nu sînt de mare importanță pentru că pot fi schimbate cu ușurință, în timp ce spațiul există și rămîne. Dar o judecată estetică asupra unei clădiri ține seama nu numai de valoarea sa arhitecturală, ci și de toate elementele secundare care fac parte din domeniul sculpturii (ca ornamentația aplicată), picturii (ca mozaicurile, frescele sau tablourile), sau mobilierului.

După un secol de arhitectură cu precădere decorativă, sculpturală și spațială, curentul modern, în minunata sa încercare de a readuce arhitectura în domeniul care-i este propriu, a eliminat decorația clădirilor, susținînd teza că singurele valori arhitecturale legitime sînt cele de volum și spațiu. Arhitectura raționalistă și-a îndreptat atenția spre valorile volumetrice, în timp ce curentul organic spre cele spațiale. Este evident că dacă, în calitate de arhitecți, subliniem substantivele și nu adjectivele arhitecturii, în calitate de critici și istorici

nu putem cere ca preferințele noastre privind modalitățile sau expresiile plastice să fie singurul etalon de judecare a arhitecturii de-a lungul veacurilor. Mai ales că, după douăzeci de ani de despuiere arhitecturală, de dezinfecție decorativă, de volumetrie rece, glacială, de ariditate stilistică, contrare multor nevoi psihologice și spirituale, decorația reintră pe drept cuvînt în arhitectură (chiar dacă nu sub forma ornamentației aplicate, ci printr-o îmbinare de materiale naturale diferite, printr-un nou simț al culorii etc.). „Eliminarea ornamentației" nu poate fi un punct programatic al nici unei arhitecturi, decît ca formulă polemică și deci efemeră.

Cititorul neinițiat s-ar putea simți dezorientat. Dacă ornamentația are importanță, dacă sculptura și pictura, eliminate la început, reintră în domeniul arhitecturii, ce rost a avut toată această discuție?

Evident ea nu a avut rostul de a descoperi idei noi sau de a inventa teorii ezoterice asupra arhitecturii: ci pur și simplu de a ordona și a orienta ideile. Este adevărat că decorația, sculptura și pictura reintră în studiul clădirilor (nu mai puțin decît factorii economici, sociali sau funcționali, tehnici). Totul intră din nou în arhitectură ca, de altfel, în orice fenomen important de artă, de gîndire sau de viață. Dar cum? Nu în mod nediferențiat cum s-ar putea crede vorbind de o unitate generică, lipsită de conținut, a artelor. Se întorc în ecuația arhitecturală, fiecare la locul lui de substantiv și de adjectiv, de esență și de detaliu.

Istoria arhitecturii este înainte de toate și mai ales, istoria concepțiilor spațiale. A judeca arhitectura înseamnă a judeca spațiul interior al construcțiilor. Dacă avem de a face cu o lucrare care nu poate fi judecată pe această bază, întrucît îi lipsește spațiul interior, cum ar fi Arcul lui Titus, Columna lui Traian sau o fîntînă de Bernini — atunci ea depășește sfera istoriei arhitecturii și intră în cea a istoriei urbanismului, ca întreg volumetric, sau în istoria sculpturii, ca valoare artistică intrinsecă. Dacă spațiul interior este necorespunzător, respectiva clădire face parte din non-arhitectură sau din arhitectura de proastă calitate, chiar dacă elementele sale decorative pot intra în istoria sculpturii. Dacă spațiul interior este corespunzător, clădirea intră în istoria arhitecturii chiar dacă decorația este de slabă calitate, chiar dacă clădirea nu este reușită în întregimea sa. Cînd, în sfîrșit, vom

judeca pozitiv atît concepția spațială a unei clădiri, cît și volumetria și ornamentația, atunci vom avea de a face cu o adevărată operă de artă la a cărei fericită realizarea au contribuit mijloacele de expresie ale tuturor artelor figurative.

În concluzie, chiar dacă în arhitectură își pot da concursul și celelalte arte, spațiul interior, spațiul care ne înconjoară și ne cuprinde, are rolul determinant în judecarea unei clădiri, decide orice verdict estetic asupra arhitecturii. Tot restul este important, sau mai bine zis poate fi important, dar este subordonat concepției spațiale. Ori de cîte ori, în istorie sau critică, se pierde din vedere această ierarhie de valori, se creează confuzii, se accentuează dezorientarea care domnește acum în materie de arhitectură.

Dacă ne gîndim bine, este firesc ca spațiul, golul să fie protagonistul arhitecturii, pentru că arhitectura nu este numai artă, nu este numai imaginea vieții istorice sau a vieții trăite de noi sau de alții; ea este mai ales mediul, scena pe care se desfășoară viața noastră.

III. REPREZENTAREA SPAȚIULUI

Într-o zi, în jurul anului 1435, unui anume Johann Gutenberg din Mainz îi veni ideea să graveze literele alfabetului pe niște bucătele de lemn și apoi să le pună laolaltă pentru a forma cuvinte, rînduri, fraze, pagini. El a inventat tiparul, dezvăluind astfel maselor populare lumea poeziei și literaturii care, pînă atunci, fusese proprietatea și instrumentul unei clase restrînse de intelectuali.

În anul 1839, un anume Daguerre a folosit cunoștințele sale de fotochimie pentru a reproduce imaginea unui obiect. A inventat fotografia și a marcat trecerea tuturor experiențelor vizuale, umane și artistice din sfera aristocratică, a celor puțini care puteau să-și permită luxul de a plăti un pictor care să le facă portretul sau de a călători pentru a studia operele de pictură și sculptură, în sfera colectivității.

În anul 1877, Edison a inventat un aparat cilindric și a reușit pentru prima oară să înregistreze sunetele pe o lamă de staniol. Patruzeci și trei de ani mai tîrziu, în 1920, a avut loc prima emisiune radiofonică. Arta muzicală, pînă atunci la îndemîna unui grup limitat de cunoscători, a devenit accesibilă marelui public prin fonograf și radio.

Astfel, datorită progresului continuu al științei și tehnicii, îndreptat spre îmbogățirea patrimoniului spiritual al unui număr tot mai mare de oameni, au fost găsite mijloacele de a răspîndi pe scară largă poezia și literatura, pictura și sculptura, muzica. Așa cum redarea sunetelor a atins azi aproape perfecțiunea, și fotografia în culori lasă

să se întrevadă în cîțiva ani, un salt categoric în educația cromatică, care lasă atîta de dorit în comparație cu media cunoștințelor de desen și compoziție.

Arhitectura, însă, în tot acest proces, rămîne singură și izolată. Departe de a fi rezolvată, problema reprezentării spațiului, n-a fost nici măcar pusă. Pînă acuma nu a fost făcută nici o precizare asupra consistenței și însușirilor spațiului arhitectural, și prin urmare nu a fost simțită nevoia ca el să fie reprezentat și popularizat. Acesta este un motiv în plus care explică insuficiența cunoașterii arhitecturii.

Cum am văzut, metoda de reprezentare a clădirilor folosită de majoritatea cărților de istoria artei sau arhitecturii constau în: a) planuri, b) elevații și secțiuni, c) fotografii. Am afirmat mai sus că aceste elemente, fie că sînt luate separat, fie că sînt luate împreună, sînt incapabile să dea o reprezentare completă a spațiului arhitectural. Vom aprofunda această problemă deoarece — dacă pînă una alta nu avem la dispoziția mijloace mai bune de reprezentare — datoria noastră este de a studia tehnica de care dispunem și de a o face mai eficientă. Să încercăm deci să le analizăm.

a. **Planurile**. Am afirmat că planurile sînt ceva abstract, care n-au nimic de a face cu experiența concretă vizuală a unei clădiri. Și totuși, planul rămîne deocamdată singurul mijloc prin care putem judeca întregul organism al unei opere de arhitectură: orice arhitect știe că planul este un element care are un rol esențial în determinarea valorii artistice, chiar dacă în sine nu e suficient. Cînd Le Corbusier vorbește de *plan générateur*, el nu ușurează înțelegerea arhitecturii, ci dimpotrivă, cultivă la discipolii săi un fel de mistică a „esteticii planului" care nu e cu mult mai puțin formalistă decît estetica parietală de la *Beaux Arts*. Dar prin aceasta el oglindește o stare de fapt. Planurile continuă să fie unul din mijloacele fundamentale de reprezentare arhitecturală. Pot oare planurile să fie îmbunătățite?

Să luăm, de exemplu, desenul planimetric de Michelangelo al catedralei San Pietro din Roma. Multe cărți reproduc planul lui Bonanni (fig. 1), în parte din cauza modei snoabe a desenului antic și arhaic (modă care contribuie în bună parte la derutarea publicului, mai ales în domeniul istoriei urbanistice), în parte pentru că autorii lor nu-și bat capul cu cercetarea problemei reprezentării arhitecturale.

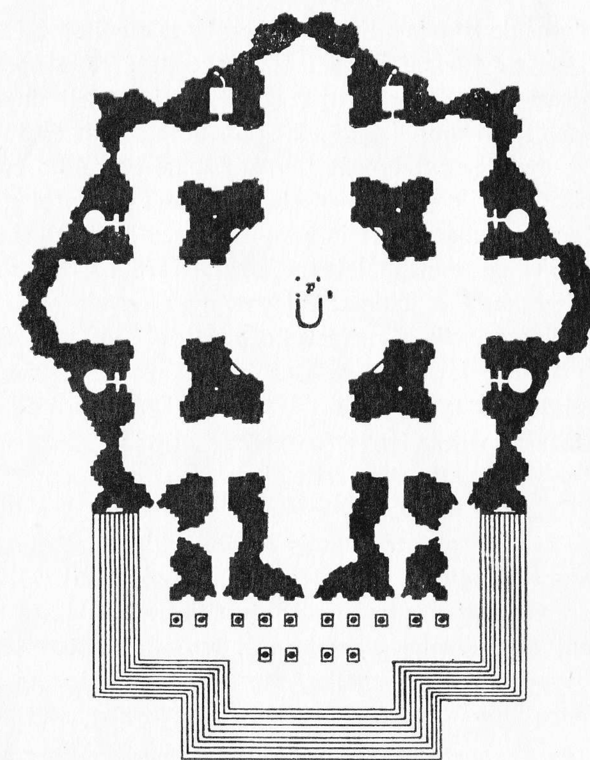


Fig. 1. Michelangelo: Proiectul bisericii S. Pietro, Roma (cca. 1520) Plan (de Bonanni)

Și cu toate acestea, orice om cu bun simț își va da seama că planul lui Bonanni nu este cea mai potrivită reprezentare a concepției spațiale a lui Buonarroti, pentru un tînăr care începe să se inițieze, sau pentru un cititor obișnuit care, firesc, pretinde criticului și istoricului să-i înlesnească înțelegerea valorilor arhitecturii.

Acest plan este făcut cu un lux de amănunte, cu o notare minuțioasă a fiecărui pilastru sau curbă care ar putea fi utile într-o fază critică ulterioară (într-o fază cînd ar trebui să vedem dacă tema spațială este continuată în mod coerent de plastica și decorația pereților) dar care creează o confuzie în această etapă critică în care toate eforturile noastre sînt îndreptate spre explicarea substantivului spațial al arhitecturii.

Un profesor de istorie a literaturii nu le dă elevilor o ediție completă și fără note a *Divinei Comedii* spunînd: „Iată capodopera — citiți-o și admirați-o". Se face o întreagă pregătire preliminară pentru lectura poemului, în timpul căreia ne punem la curent cu temele dantești din rezumatele textelor de literatură, ne obișnuim cu limbajul poetului prin cînturile și fragmentele reproduse de antologii. În metodica literară, o bună parte din activitate este dedicată simplificării materiei, în timp ce în manualele de popularizare a arhitecturii nu se ține seama de această problemă. Evident, nu e nevoie să facem rezumate pentru un sonet din *Vita Nuova*, o poezie sau un fragment poetic, tot așa cum o vilă mică sau o casă țărănească nu necesită o simplificare a planului pentru a fi înțeles. Catedrala San Pietro a lui Michelangelo este însă o operă la fel de complexă ca *Divina Comedie*. Nu este lesne de înțeles de ce sînt necesari trei ani de studiu pentru a analiza și a savura Comedia lui Dante, în timp ce catedrala San Pietro este lichidată în cîteva fraze într-o lecție despre arhitectura din sec. XVI. Vădita disproporție dintre timpul consacrat literaturii și cel dedicat explicării arhitecturii nu are nici o justificare critică (e nevoie de mult mai mult timp pentru a înțelege S. Ivo alla Sapienza de Borromini decît *Logodnicii* lui Manzoni). Această disproporție este, în ultimă instanță, cauza lipsei noastre de cunoaștere a spațiului.

Înainte de a reprezenta o tragedie, grecii ascultau intriga acesteia rezumată într-un prolog și îi urmăreau desfășurarea fără acea curiozitate pentru anecdotă care este străină contemplării senine și judecății estetice. Mai mult, cunoscînd tema, substantivul dramei, ei puteau admira mai bine realizarea sa artistică, valoarea fiecărui detaliu și adjectiv. În educarea arhitecturală, chiar limitîndu-ne numai la planuri ca mijloc de reprezentare, metoda rezumării grafice este importantă: sinteza precede analiza, structura precede finisajul, spațiul precede decorațiile. Pentru a face pe un profan să înțeleagă planul lui Michelangelo, procesul critic trebue să urmeze procesul însuși de creație al artistului. În fig. 2 propunem un rezumat al planului din fig. 1, cu o interpretare inevitabilă în orice simplificare; s-ar putea schița o sută de interpretări mai bune, dar ceea ce este important este ca fiecare istoric de arhitectură să considere ca o datorie a sa această muncă interpretativă de simplificare.

Să trecem acum la un subiect mult mai important. Zidurile indicate cu negru în plan despart spațiul exterior sau urbanistic de cel interior, propriu-zis arhitectural. Fiecare clădire, de fapt, întrerupe continuitatea spațiului în așa fel încît omul, stînd în interior, nu poate vedea tot ce este în afara cutiei formată din ziduri, și invers. Fiecare clădire limitează deci libertatea vizuală și spațială a observatorului. Prin urmare, esența arhitecturii, ceea ce trebuie subliniat într-un plan, nu este limita impusă libertății spațiale, ci această libertate delimitată, definită și potențată între ziduri. Fig. 2, ca și fig. 1 de altfel, pune în evidență masa structurală, adică limitele spațiului, obstacolele care determină perimetrul vizual și nu „golul" unde izbucnește viziunea lui Michelangelo, unde se exprima valoarea creației sale. Întrucît negrul atrage mai mult decît altul, cele două reprezentări planimetrice, apar la prima vedere, una opusă celeilalte, ca, negativele fotografice ale unei reprezentări spațiale adecvate.

De fapt nu este vorba nici de pozitive, nici de negative, este vorba de o greșeală. Dacă observăm fig. 3, care este negativul fig. 2, constatăm că ne-am întors la punctul de unde pornisem: tot zidurile, tot limitele, tot cadrul sînt scoase în evidență și nu imaginea însăși. De ce oare se întîmplă așa? Pentru simplul motiv că spațiul exterior și cel interior sînt reprezentate în același fel cînd, în realitate, între aceste două spații există o contradicție absolută și de neîmpăcat, deoarece a vedea pe unul înseamnă a-l exclude pe celălalt.

Cititorul a înțeles probabil unde vrem să ajungem și în fig. 4 și 5 va găsi reprezentările planimetrice ale concepției lui Michelangelo. Fig. 4 redă spațiul interior al bisericii la nivelul privitorului, adică prezintă spațiul în care omul merge. Fig. 5 redă, în schimb, spațiul exterior, creat în afara zidurilor și care, în mod firesc, are o valoare mult mai mică, deoarece spațiul urbanistic nu se concretizează în jurul unei singure clădiri, ci în golurile delimitate de toate zidurile și elementele naturale care-l creează.

Întrucît noi încercăm aici să interpretăm, este evident că pe măsură ce aprofundăm subiectul, putem găsi soluții mai bune. Fig. 4 ne poate frapa mai ales ținînd seama de cît de ștearsă este fig. 1, dar nici ea nu este satisfăcătoare. Uniformizînd în pata neagră „golul" în întregime, nu reușește să redea diferențele de înălțime ale diferitelor

goluri. În afară de aceasta, figura mai are defectul de a include și spațiul porticulului, care nu poate fi perceput simultan cu cel al bisericii; și apoi identifică spațiul format de cupola centrală care este foarte înaltă cu spațiile create de cele patru cupole mai mici din colțuri, de colaterale și de nișe. Fig. 4 ar fi acceptabilă, dacă bazilica ar avea peste tot aceeași înălțime; dar, avînd în vedere că diferențele de nivel sînt foarte mari și au o importanță hotărîtoare pentru valoarea spațială a clădirii, trebuie să încercăm să proiectăm, chiar pe un plan, toate formele sale. În unele cărți apare fig. 6 care prezintă structurile fundamentale în care se realizează organismul bisericii; este fără îndoială un pas înainte față de fig. 1, deși se regăsesc în ea defectele semnalate la figurile 2 și 3. Nevoia de a interpreta devine de aceea mai complexă.

Dacă ne gîndim bine, însăși afirmarea antitezei dintre spațiul exterior și cel interior, ilustrată în fig. 4 și 5, apare puțin axiomatică și polemică. Michelangelo nu a conceput mai întîi interiorul bazilicii și apoi exteriorul, separat: el a avut viziunea întregului organism al catedralei San Pietro. E adevărat că perceperea spațiului interior exclude perceperea celui exterior, dar este la fel de adevărat că există cea de-a patra dimensiune, timpul necesar pentru a vedea clădirea din toate punctele de vedere posibile, și că omul nu rămîne doar îna-

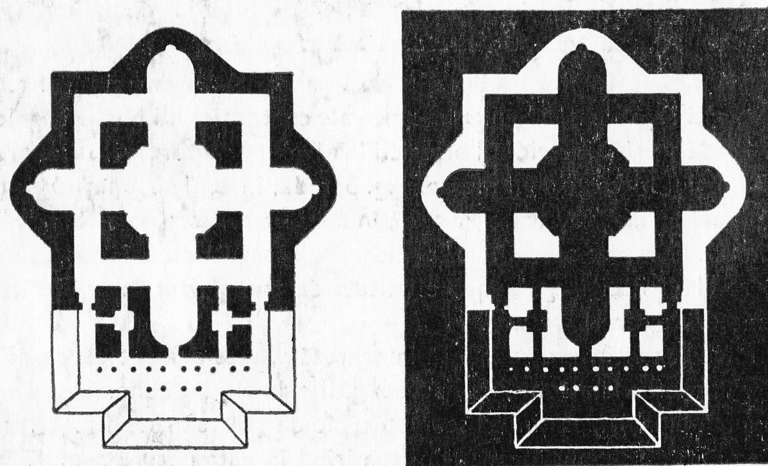
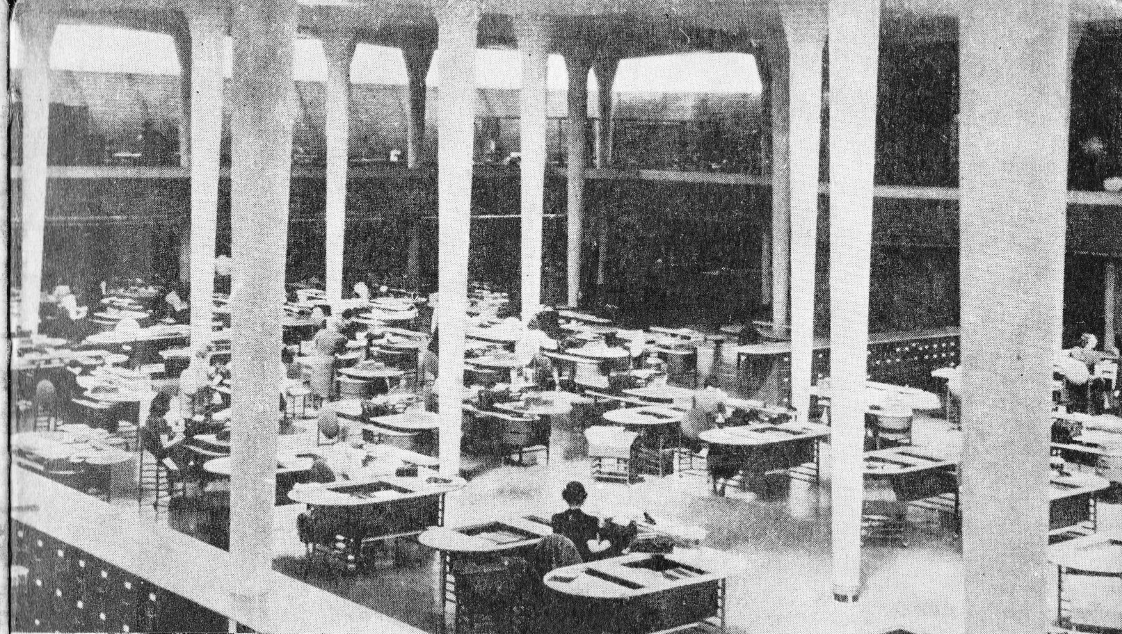
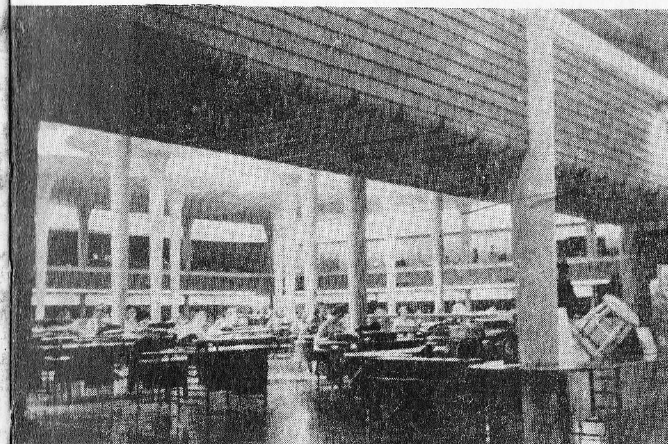
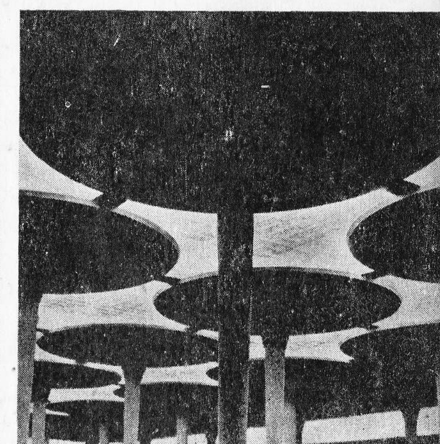
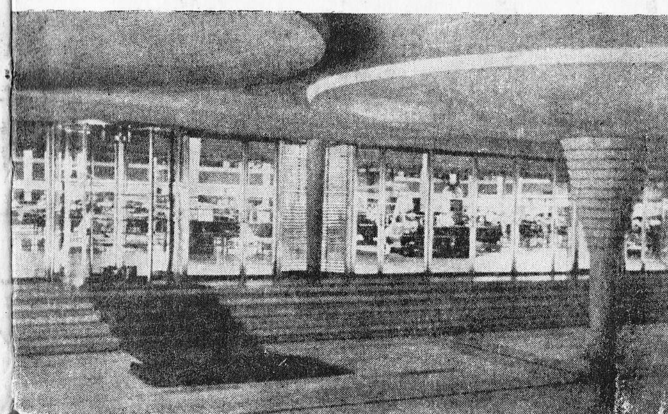


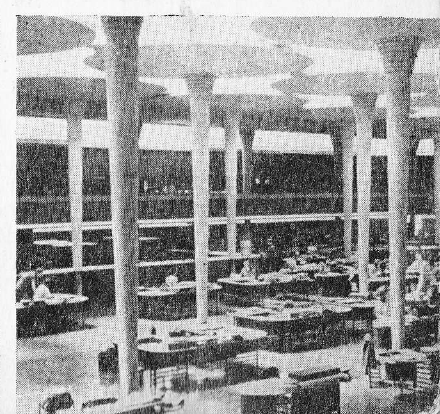
Fig. 2 și 3. Planul din fig. 1 simplificat și negativul său fotografic.



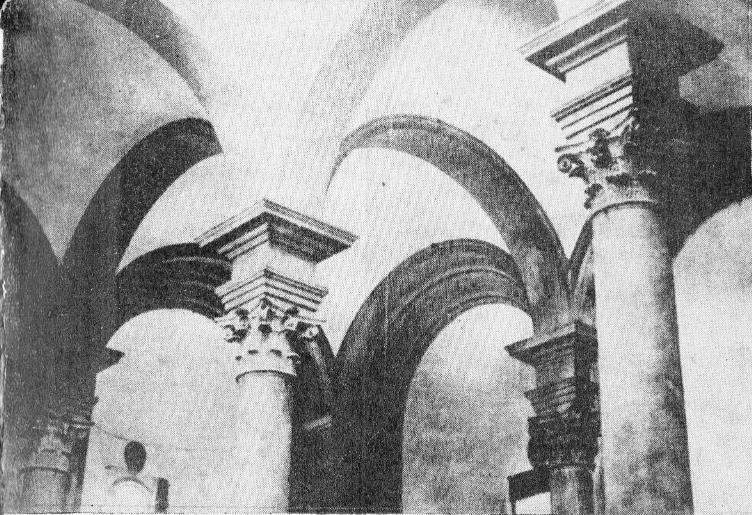


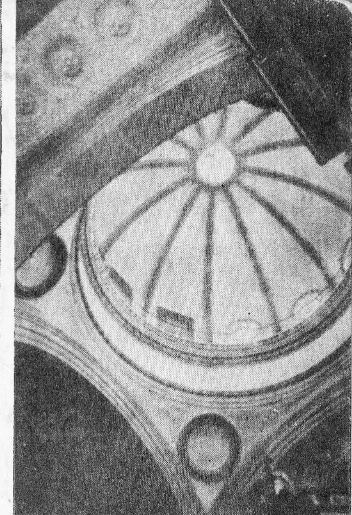


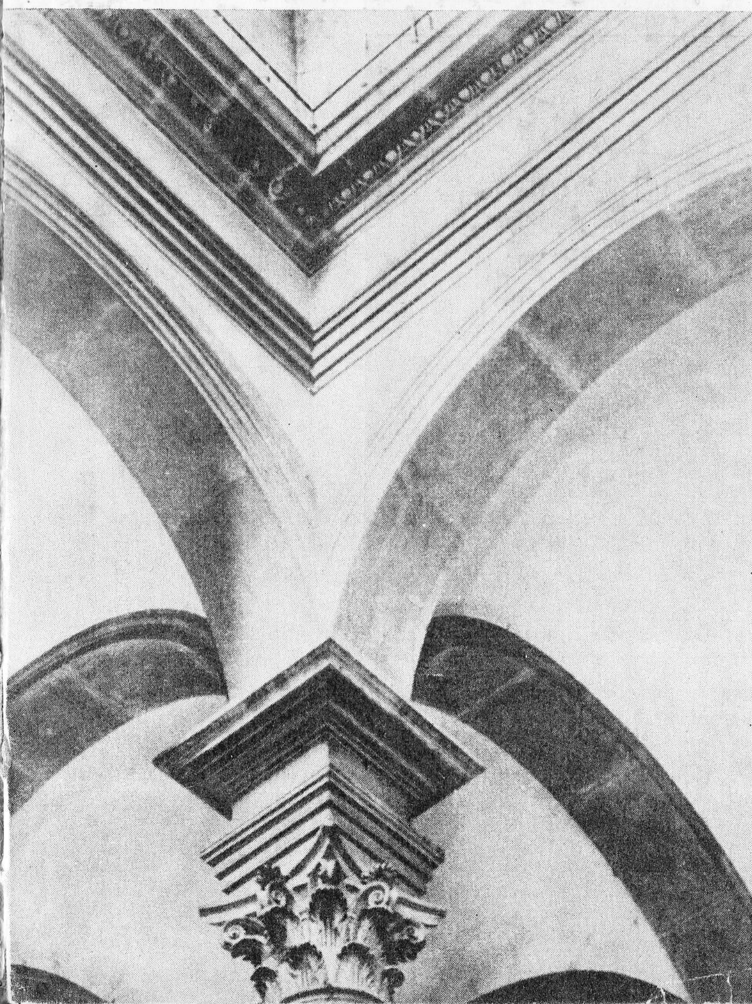


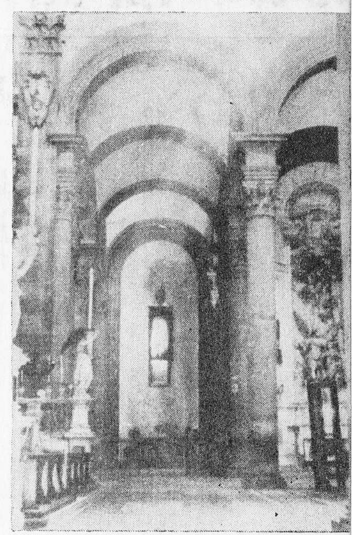


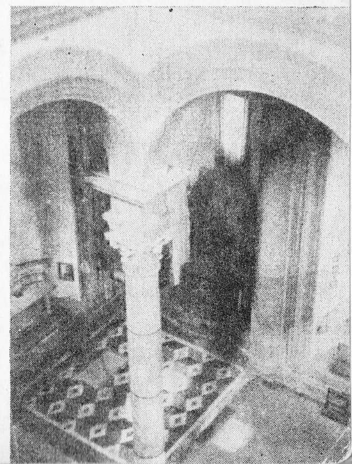












PLANȘA 4

Spațiul interior în reprezentarea fotografică

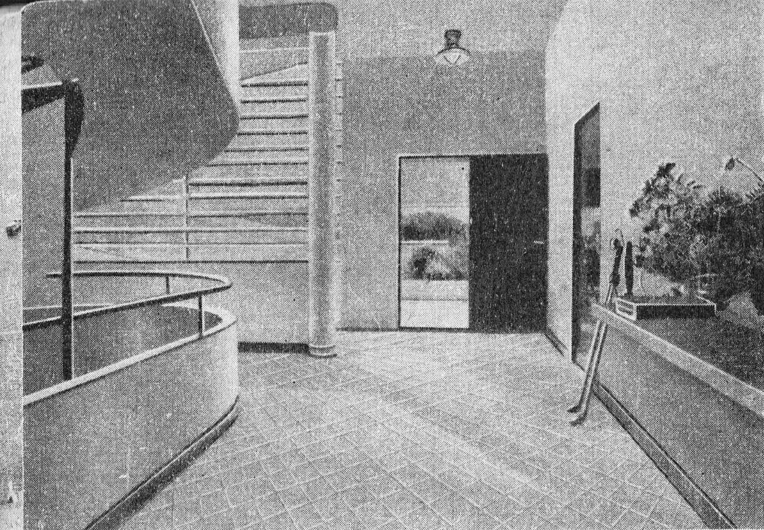
Verso:

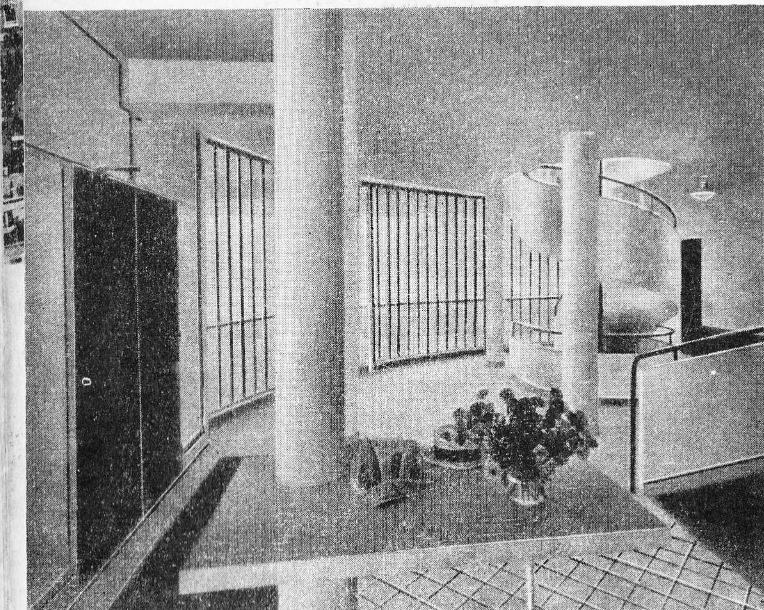
F. Ll. Wright: Palatul Administrației S.C. Johnson, Racine — Wisconsin (1936—39).

Sus:

Piazza San Marco, Veneția (sec. XV).

Nici măcar o sută de fotografii nu pot reda senzația „golurilor", a spațiului interior — protagonist al arhitecturii. Și nu este vorba decît de o sală dintr-o clădire complexă sau de o piață, adică doar de un episod din narațiunea urbanistică. Cinematografia însăși nu poate reprezenta complet spațiul interior.

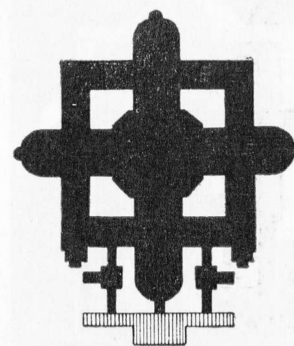




PLANȘA 4 a
Spațiul interior în reprezentarea fotografică.

Verso:
F. Brunelleschi: Santo Spirito, Florența (început în 1444). Interioare. Vezi și pl. 11.

Sus:
Le Corbusier și P. Jeanneret: Vila Savoie, Poissy (1928—30). Interioare. Vezi și pl. 15.



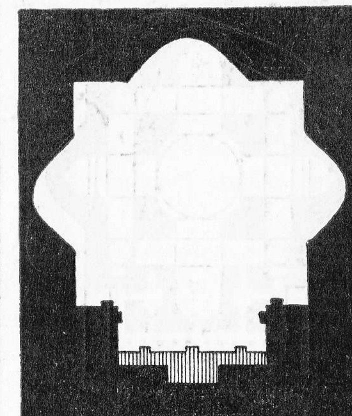


Fig. 4. și 5. Spațiul interior și exterior din fig. 1.

untru sau în afară, ci intră și iese. Diferența și antiteza stabilite în figurile 4 și 5 ar putea fi valabile în cazul unei clădiri construită de-a lungul mai multor epoci, de diverși arhitecți, la care unul a creat interiorul, altul fațadele. Dar clădirile concepute unitar prezintă o coerență, o interdependență și aș spune chiar, o identitate între spațiul interior și volum, acesta din urmă fiind la rîndul său un factor al spațiului urbanistic, amîndoi creați de aceeași inspirație, de aceeași temă, de același artist.

Cu acestea intrăm în miezul problemei reprezentării planimetrice a spațiului. Un autor poate considera că cel mai important lucru de pus în evidență este forma în cruce a bisericii și va desena planul din fig. 7; un altul va găsi de cuviință să sublinieze forța arhitecturală a cupolei centrale și pătratul format de colaterale și va da o interpretare ca în fig. 8; un al treilea va pune accentul pe cele patru cupole și pe bolte și va prezenta un plan ca în fig. 9. Fiecare din aceste interpretări exprimă un element real din spațiul conceput de Michelangelo, fiecare, luat însă separat, este incomplet. Dar dacă cercetarea problemei reprezentării spațiului este aprofundată în acest sens, nu încape

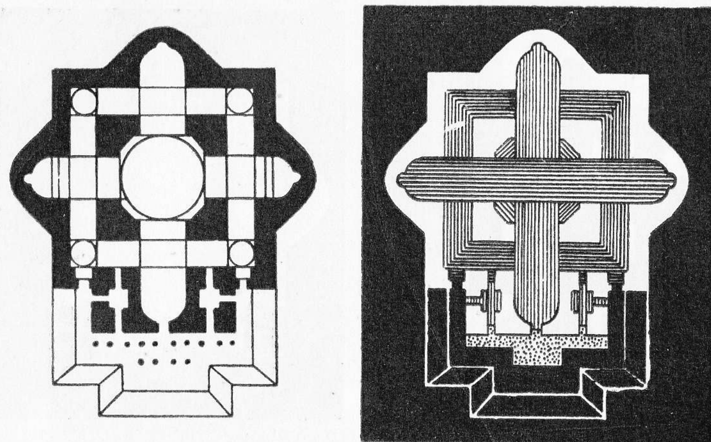


Fig. 6 și 7. Planul din fig. 1 cu proiectarea structurii și una din interpretările spațiale.

îndoială că, chiar dacă nimeni nu va găsi o metodă adecvată de redare a spațiului în plan, prin aceste încercări parțiale și aceste analize se vor obține rezultate mai bune pentru ușurarea înțelegerii spațiului și a arhitecturii, decît neglijînd această problemă și limitîndu-ne la reprezentarea din fig. 1.

b. **Fațadele.** Raționamentul expus pentru planuri se repetă, simplificat, pentru reprezentarea elevațiilor. La urma urmei, aici se pune problema reprezentării unui obiect cu două, sau cel mult trei dimensiuni. Dacă răsfoim cărțile de arhitectură vom constata totuși că metoda grafică liniară este foarte răspîndită, ca de exemplu în desenul lui Letarouilly al fațadei de la Palazzo Farnese (fig. 10) sau în schița Casei de la cascade (Falling Water) de F. L. Wright (fig. 11). Este greu de imaginat o metodă mai puțin inteligentă și mai puțin rodnică.

Schița Palazzo Farnese ne prezintă o operă exclusiv parietală. Doar două dimensiuni. Singura problemă ar fi de a reda diferența de consistență a materialelor și măsura în care ele reflectă lumina: tencuiala, piatra, sticla, golurile. În fig. 10, însă, această problemă este complet trecută cu vederea: toate materialele sînt prezentate la fel, pînă și zidul neted, spațiul care delimitează clădirea și golurile ferestrelor sînt uniformizate. Se discută atîta de spații și de goluri și totuși, acest gen de desen este considerat ca un model de claritate. Am renunțat la schițele din secolul trecut, la reprezentările picturale și scenografice de dragul unei precizii mai mari, dar cădem în moda unei grafici abstracte, absolut anti-arhitecturală. Ba mai mult, avînd în vedere că este vorba de o problemă prin excelență de sculptură, o astfel de reprezentare ar echivala cu redarea unei statui, desenîndu-i conturul.

În fig. 11 avem de a face cu o clădire a cărei structură nu este redată printr-o formă steriometrică simplă, ci printr-o bogăție extraordinară de ieșinduri și întrînduri, de planuri suspendate care se intersectează în spațiu, această metodă de reprezentare, fiind pe de-a dreptul ridicolă. Nu numai un profan dar chiar un arhitect, obișnuit să descifreze dintr-un desen concepția arhitecturală, nu ar putea să înțeleagă vreodată din acest plan cum arată *Falling Water*.

Reproducerea unei fațade în negativul ei fotografic nu este mai folositoare decît în cazul planurilor. Fig. 12 care este negativul fig. 10, prezintă aceleași defecte ca și pozitivul. O soluție mai nimerită este dată în fig. 13, în care materialitatea clădirii este detașată de cerul

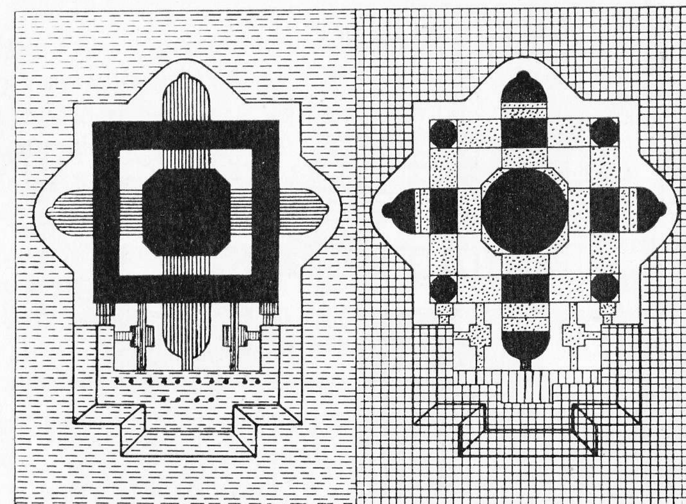


Fig. 8 și 9. Două alte interpretări spațiale ale planului bisericii S. Pietro de Michelangelo.

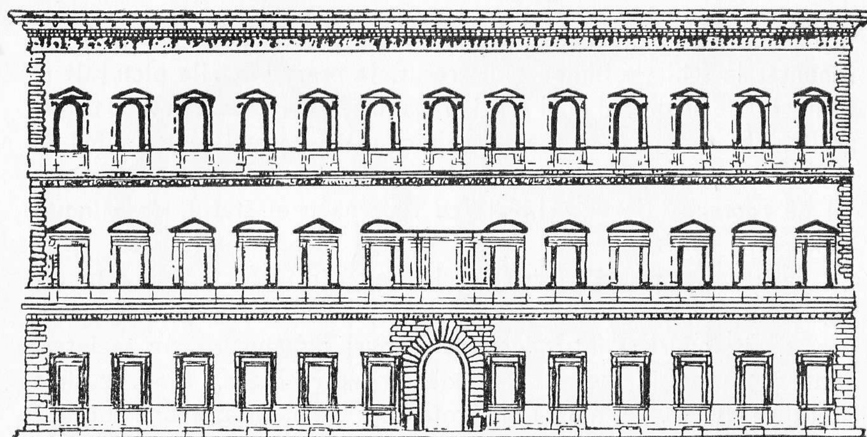


Fig. 10. A. da Sangallo și Michelangelo: Palazzo Farnese, Roma (1515—30); Fațadă. Desen de Letarouilly.

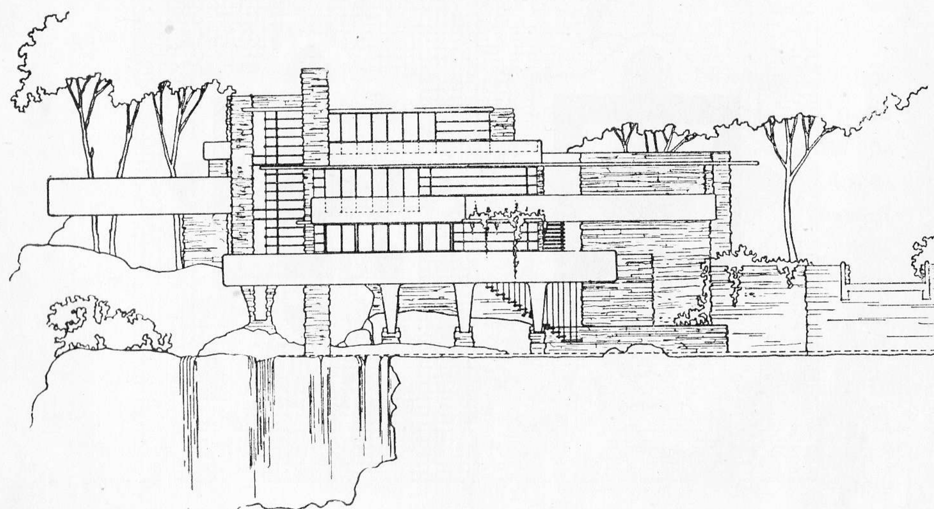


Fig. 11. F. Ll. Wright: Casa de la Cascade din Bear Run — Pensilvania (1936); Fațadă.

care o circumscrie, în care se face o distincție între golurile mai transparente ale ferestrelor și ziduri, în care diversele materiale sînt reprezentate diferit.

Dar în cazul vilei *Falling Water*? Cu desenul din fig. 11 nu este nimic de făcut. A reprezenta în clarobscur golurile și plinurile acestui joc volumetric ar fi absurd: fig. 14 este la fel de puțin grăitoare ca originalul. Este evident că această tehnică este incapabilă să redea organismele arhitecturale complexe, indiferent dacă este vorba de catedrala din Durham, de o biserică de Neumann sau o clădire de Wright. De fiecare dată cînd cutia formată de ziduri nu se împarte în planuri, în pereți simpli și independenți unul față de altul, ci este proiecția spațiului interior, cu alte cuvinte, de cîte ori clădirea este concepută în termeni volumetrici, tehnica reprezentării trebuie să fie fundamental diferită. Ne aflăm în fața unui fapt pur volumetric și plastic care poate fi reprezentat doar prin tehnica machetelor. Evoluția sculpturii moderne, experiențele constructiviste, neoplasticiste și în mare măsură futuriste, cercetările asupra îmbinării, juxtapunerii și întrepătrunderii volumelor ne oferă instrumentele necesare pentru acest tip de reprezentare.

Dar chiar acest ultim tip de reprezentare este oare pe deplin satisfăcător? N-am spune: machetele sînt foarte utile, și ar trebui să fie larg răspîndite în predarea arhitecturii, dar nici ele nu sînt pe deplin satisfăcătoare pentru că neglijează un factor crucial al oricărei concepții spațiale: parametrul uman. O machetă ar fi perfectă numai dacă valoarea unei compoziții arhitecturale ar deriva exclusiv din raportul dintre diversele părți componente, independent de spectator; macheta unui palat frumos, de exemplu, ar trebui să redea elementele sale la proporția lor exactă, reduse însă la dimensiunile unei mobile, și s-ar obține o mobilă frumoasă. Acest lucru este evident absurd: caracterul oricărei opere de arhitectură este determinat, atît din punct de vedere al spațiului interior cît și al volumetriei zidurilor, de un element fundamental și anume scara, adică raportul între dimensiunile clădirii și dimensiunile omului. Orice operă arhitecturală este definită de scara sa, de aceea, nu numai machetele nu reușesc să reprezinte o clădire, dar orice imitație a lor, orice transpunere a temelor sale decorative sau de compoziție în organisme diverse se dovedesc a

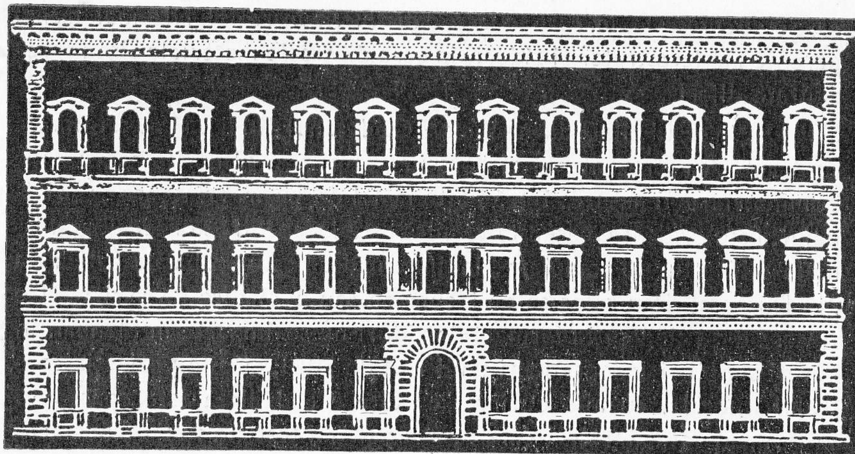


Fig. 12. Negativul fotografic al figurii 10.

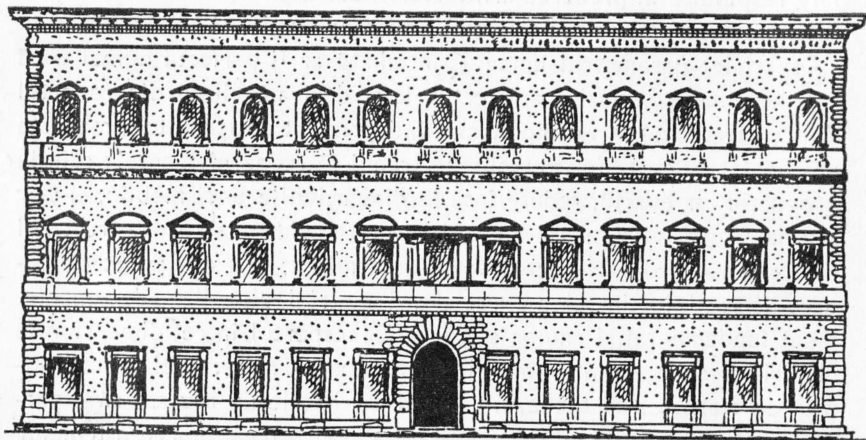


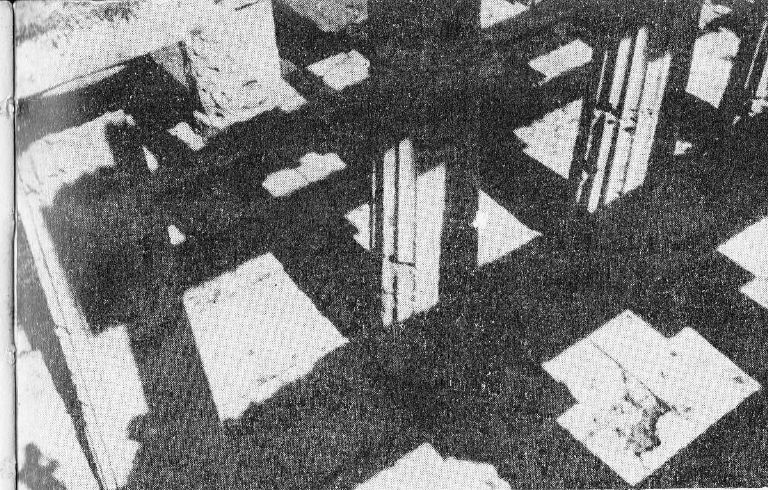
Fig. 13. O interpretare a fig. 10.

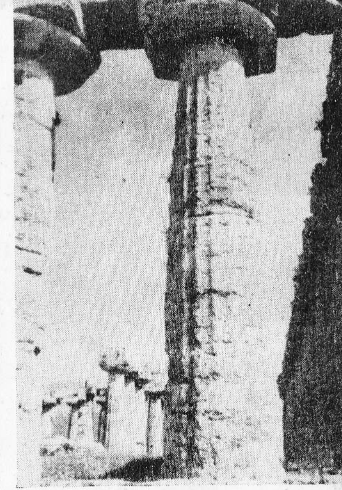


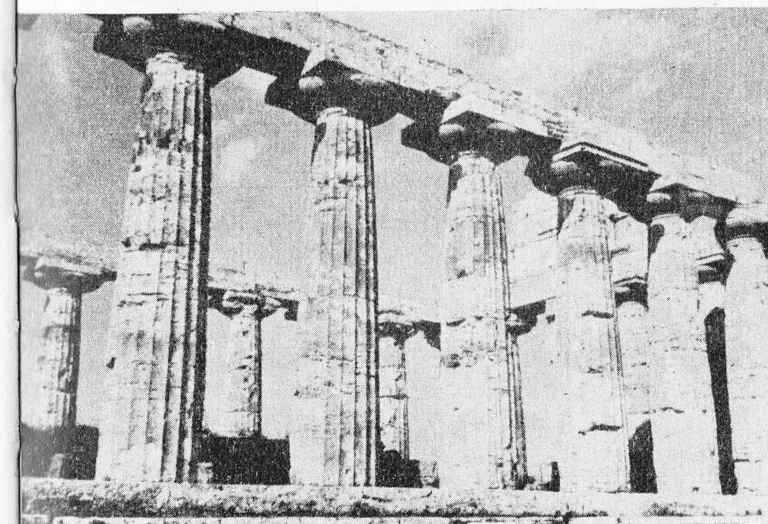
PLANȘA 5
Scara umană la greci.

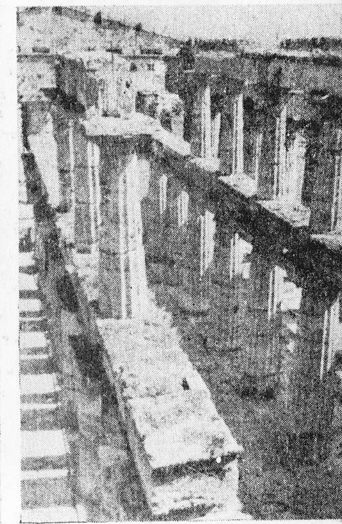
Verso:
Ictinus, Callicratos și Phidias: Partenonul, Atena (447—432 î.e.n.)

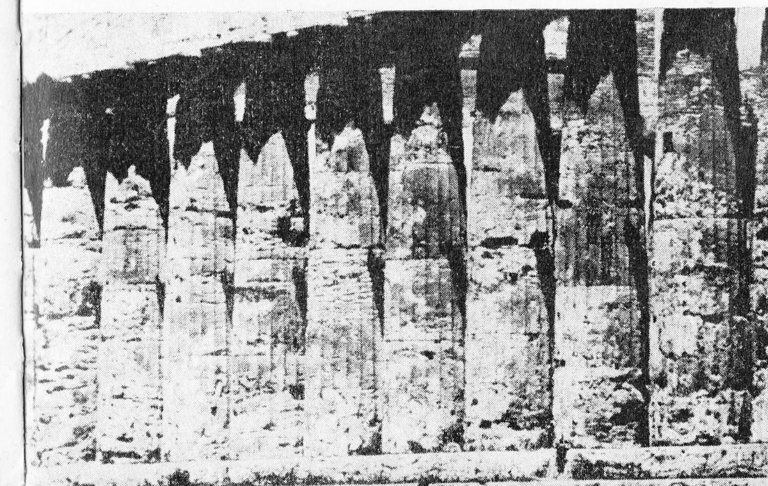
Sus:
Peristilul Partenonului, Atena.

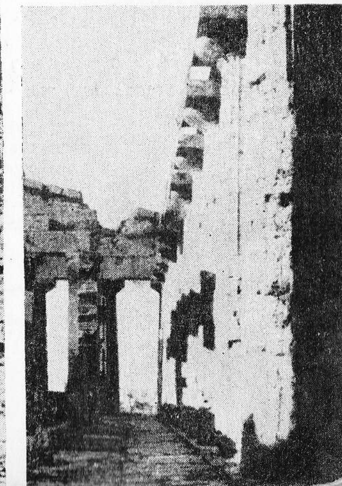














PLANȘA 5 a
Scara umană la greci

Verso:
„Bazilica" (sec. VI î.e.n.) și Templul lui Poseidon (sec. V î.e.n.), Paestum, Vederi.

Sus:
Interiorul „Bazilicii" din Paestum (cca 530 î.e.n.).

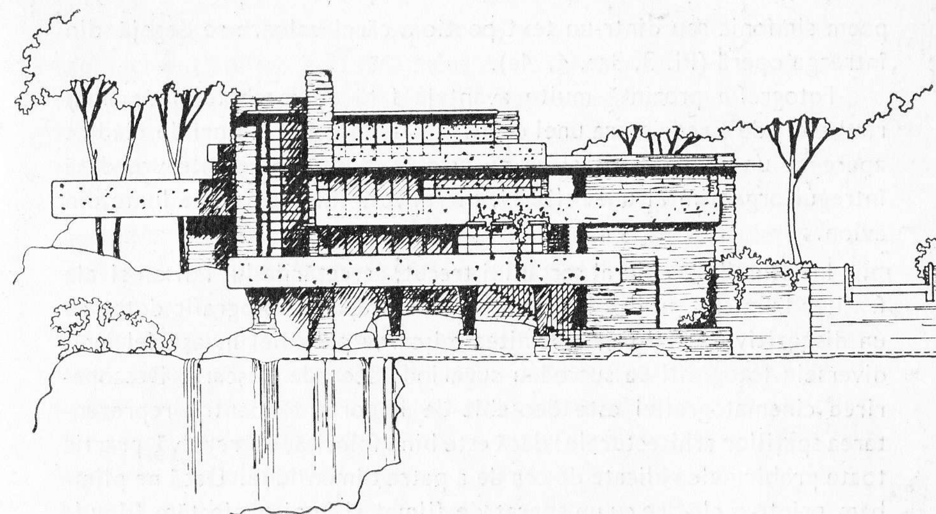


Fig. 14. O interpretare a fig. 11.

fi o parodie tristă și sterilă a originalului (așa cum ne-o arată eclectismul secolului trecut).

c) **Fotografiile.** Deoarece fotografia rezolvă în mare măsură problemele reprezentării celor trei dimensiuni, deci problemele picturii și sculpturii, ea își asumă importanta sarcină de a reproduce fidel tot ceea ce este bidimensional și tridimensional în arhitectură, adică întreaga clădire, în afară de substantivul său spatial (Pl.2, 2a). Fotografiile redau exact cutia formată din ziduri a Palazzo-ului Farnese și a vilei *Falling Water*, atît elementele de suprafață ale primului cît și valorile volumetrice ale celui de al doilea edificiu.

Dar dacă, așa cum am stabilit deja, principala caracteristică a arhitecturii este spațiul interior, iar valoarea unei clădiri este înțeleasă prin trăirea succesivă a spațiilor sale, este limpede că nici una, nici o sută de fotografii nu vor putea reprezenta complet o operă arhitecturală, tot așa cum nici una, nici o sută de schițe n-ar putea-o face. O fotografie înfățișează o clădire static dintr-un singur punct de vedere, astfel încît exclude procesul, pe care l-am putea numi muzical, de succesiune continuă a punctelor de vedere ale observatorului, care se mișcă înăuntrul sau în afara clădirii. Fotografia este o frază desprinsă dintr-un

poem simfonic sau dintr-un text poetic a cărei valoare se degajă din întreaga operă (Pl. 3, 3a:, 4, 4a).

Fotografia prezintă multe avantaje față de machete, în primul rînd acela de a reda scara unei clădiri (mai ales cînd alături de clădire apare și un om). Dar nici ea nu este în stare să prezinte vreodată întregul organism al unei clădiri, nici măcar în fotografiile luate din avion.

În ultimul deceniu al secolului trecut, cercetările lui Edison și ale fraților Lumière, au dus la inventarea unui aparat fotografic dotat cu un dispozitiv special care permitea mișcarea peliculei în așa fel încît diversele fotografii se succedau sugerînd ideea de mișcare. Descoperirea cinematografiei este deosebit de importantă pentru reprezentarea spațiilor arhitecturale; dacă este bine folosită, ea rezolvă practic toate problemele ridicate de cea de a patra dimensiune. Dacă ne plimbăm printr-o clădire cu un aparat de filmat și apoi proiectăm filmul, vom retrăi în mare măsură experiența spațială avută. Cinematografia este pe punctul de a intra în metodica predării arhitecturii. Sarcina de a face pe oameni să înțeleagă ce este arhitectura va fi mult ușurată cînd această disciplină va fi predată cu ajutorul cinematografiei, mai degrabă decît cu cel al cărților.

Planuri, fațade, secțiuni, machete, fotografii, filme — iată care sînt mijloacele noastre de a prezenta spațiile. O dată ce am intuit sensul arhitecturii, fiecare din aceste mijloace poate fi cercetat, aprofundat, îmbunătățit, fiecare își aduce o contribuție proprie și, în același timp, se completează unul pe altul. Dacă, așa cum credeau cubiștii, arhitectura ar putea fi definită de cele patru dimensiuni, atunci am fi în posesia mijloacelor adecvate de a reprezenta complet spațiul.

Dar arhitectura, după cum am arătat, are mai mult de patru dimensiuni. Un film poate prezenta una, două sau trei căi posibile ale observatorului în spațiu, dar spațiul este perceput prin infinite căi[12]. De altfel, una este să stai într-un fotoliu la teatru și să vezi actorii care se mișcă și alta este să trăiești și să acționezi pe scena vieții. Există un element fizic și dinamic în crearea și perceperea celei de a patra dimensiuni prin propria noastră mișcare. Este vorba de aceeași diferență care există între a face sport și a privi pe alții făcînd, între a dansa și a-i admira pe alții dansînd, între a iubi și a citi romane de dragoste. Nici filmele nu posedă acel element de participare directă, acel element volitiv, acel sentiment de libertate pe care-l avem cunoscînd nemijlocit spațiul. Într-o bazilică paleocreștină sau în Santo Spirito a lui Brunelleschi, între coloanele lui Bernini sau pe o stradă medievală, plutind pe o terasă de Wright sau atenți la miile de ecouri spațiale dintr-o biserică de Borromini, printre stîlpii unei case de Le Corbusier sau între zecile de indicații dimensionale ale pieții de pe Quirinal — oriunde se poate trăi o experiență spațială completă, nu este de ajuns o reprezentare, trebuie să mergem acolo, trebuie să ne simțim noi incluși, să devenim parte și măsură a organismului arhitectural, trebuie să ne integrăm în spațiu. Tot restul este util din punct de vedere didactic, necesar din punct de vedere practic, rodnic din punct de vedere intelectual, dar are rostul numai de a pregăti ceasul în care vom trăi spațiul aderînd integral și organic la el, cu tot ce avem fizic, spiritual și mai ales uman. Acela va fi ceasul arhitecturii.

IV. EPOCILE SPAȚIULUI

O adevărată istorie a arhitecturii este istoria nenumăratelor elemente care au determinat activitatea arhitecturală de-a lungul veacurilor și care cuprinde aproape întreaga gamă a preocupărilor omenești. Arhitectura răspunde unui număr atît de vast de cerințe încît, a-i descrie evoluția înseamnă practic a expune istoria civilizației în istoria multitudinii de factori care o compun și care, laolaltă, fie că a predominat unul sau altul, au generat diferitele concepții spațiale. O asemenea istorie ar implica analiza valorilor artistice, adică a creatorilor care, plecînd de la această cultură spațială sau de la acest gust arhitectural, au produs capodopere, unanim recunoscute, al căror conținut figurativ, ca să spunem așa, a devenit parte integrantă a culturii și a gustului epocilor următoare.

În măsura în care ne este permis să schematizăm analiza istorică și critică a unei perioade sau a unei personalități artistice, ar trebui să ilustrăm următorii factori:

a) *premizele sociale*. Fiecare clădire este rezultatul unui program de construcții, care la rîndul lui este determinat de situația economică a țării sau a persoanelor care se ocupă de construcții, de felul de viață, de raporturile dintre clase și de moravurile respective;

b) *premizele intelectuale*. Acestea se deosebesc de premizele sociale pentru că reflectă nu numai ceea ce este în realitate o societate sau un individ, dar și ceea ce aceștia ar dori să fie, lumea visurilor lor, a miturilor sociale, a aspirațiilor și a credinței religioase;

c) *premizele tehnice*, adică progresul științelor și aplicațiilor în activitatea meșteșugărească și industrială. Un accent deosebit trebuie pus pe tehnica construcțiilor și pe organizarea activității muncitorilor constructori;

d) *lumea figurativă și estetică*, totalitatea concepțiilor și interpretărilor în artă, cum și vocabularul figurativ din care poeții tuturor epocilor extrag cuvintele și frazele pentru a-și exprima — fiecare în felul său — creațiile. La formarea gustului și a mijloacelor de expresie contribuie toate artele: forma pe care o îmbracă imaginația poetică, folosirea culorilor, modurile de tratare ale sentimentului plastic, preferința pentru anumite structuri muzicale, moda în ornamentație și îmbrăcăminte.

Toți acești factori, analizați nu în mod mecanic ci în interdependența lor, formează scena pe care se naște arhitectura, în ale cărei opere putem discerne supremația unuia din factori, fie că este vorba de clasa conducătoare, de un mit religios, de un program colectiv, de o problemă sau o descoperire tehnică, de o modă trecătoare. Întotdeauna, însă, o operă de arhitectură va fi rezultatul coexistenței și echilibrării tuturor elementelor componente alecivilizației în care a apărut.

După ce am descris premizele materiale, psihologice și metafizice comune unei epoci, putem trece la istoria propriu-zisă a personalităților artistice și a monumentelor. Critica monumentelor poate fi făcută, la rîndul ei, după următoarea clasificare aproximativă:

e) *analiza urbanistică*, adică analiza spațiului exterior în care se înalță un monument, și pe care acesta din urmă îl creează;

f) *analiza arhitecturală* propriu-zisă, adică istoria concepției spațiale, a modului în care sînt simțite și trăite spațiile interioare;

g) *analiza volumelor*, adică studiul cutiei formată de pereții care închid spațiul;

h) *analiza părților decorative*, adică a elementelor de sculptură și pictură aplicate arhitecturii, și mai ales volumelor sale;

i) *analiza scării*, adică analiza dimensiunile clădirii, în raport cu parametrul uman.

Cititorul va înțelege că în acest capitol, în care sînt trecute în revistă cîteva din temele spațiale fundamentale apărute în mai bine de două milenii de istorie, nu avem nici cea mai mică intenție de a face

o istorie a arhitecturii, sau cel puțin de a o schița. Aceasta ar fi o acțiune vastă, probabil colectivă, care ar răspunde unei cerințe vitale a culturii noastre și a cărei realizare este posibilă, cum au dovedit-o strălucita sinteză a lui Nikolaus Pevsner și numeroasele monografi excelente apărute. Dar aceste pagini nu caută decît să aducă o modestă contribuție de orientare în acest domeniu.

Înainte de a scrie capitolul de față ne-am pus următoarea întrebare: cum ar fi mai bine să demonstrăm practic cele afirmate mai sus, luînd o clădire (de exemplu tema critică încă neexplorată a unei biserici de Borromini) și analizînd-o complet, cu multe desene și fotografii, descriind valorile sale urbanistice, esența spațială, calitățile volumetrice și detaliile sale plastice, sau prezentînd pe scurt, principalele concepții despre spațiul interior apărute de-a lungul istoriei arhitecturii occidentale, adică folosind o metodă care lasă deoparte cîteva reguli importante și nenumărate excepții, care ia în mod arbitrar o clădire drept prototipul unei epoci, cu alte cuvinte, o metodă anti-didactică care ar putea fi confundată cu vechiul sistem absurd de a se ocupa de „stilurile"arhitecturale și nu de operele concrete?

Prima cale părea sigură, iar cea de-a doua riscantă și inevitabil plină de lacune. Totuși am ales-o pe cea de a doua, deoarece analiza unui singur monument ar fi implicat o critică amănunțită volumetrică și plastică, de care publicul nu are nevoie, pentru că s-a familiarizat după douăzeci de ani cu materia și metoda criticii moderne a artelor plastice și cu numeroasele cărți scrise de specialiști eminenți. Ceea ce lipsește încă, este o educație spațială obiectivă, eliberată de mituri și părtiniri culturale. Așa cum s-a întîmplat acum cîteva decenii în critica literară, în cea de pictură și chiar în arhitectură, în domeniul practic — și în critica de arhitectură se simte nevoia unei declarații de independență față de tabu-urile monumentelor și arheologiei, față de concepția îngustă după care istoria arhitecturii se oprește la Valadier, ca și cum în ultimul secol nu ar fi existat contribuții artistice, opere spațiale, talente fecunde și capodopere autentice. Este preferabil, de aceea pentru scopul nostru, să trecem în revistă, chiar dacă numai în treacăt și unilateral, concepțiile spațiale de la Ictinos, Callicrates și Phidias pînă la generația noastră de arhitecți, discipoli ai lui Le Corbusier și Wright, decît să mai scriem o monografie critică unilaterală

care ar lăsa nerezolvată problema justeței interpretării spațiale susținută de noi.

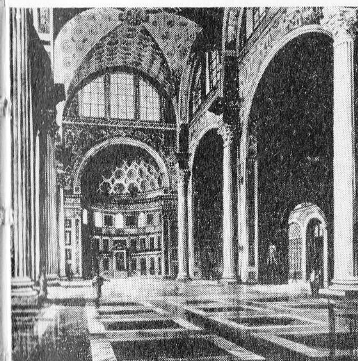
Scara umană la greci

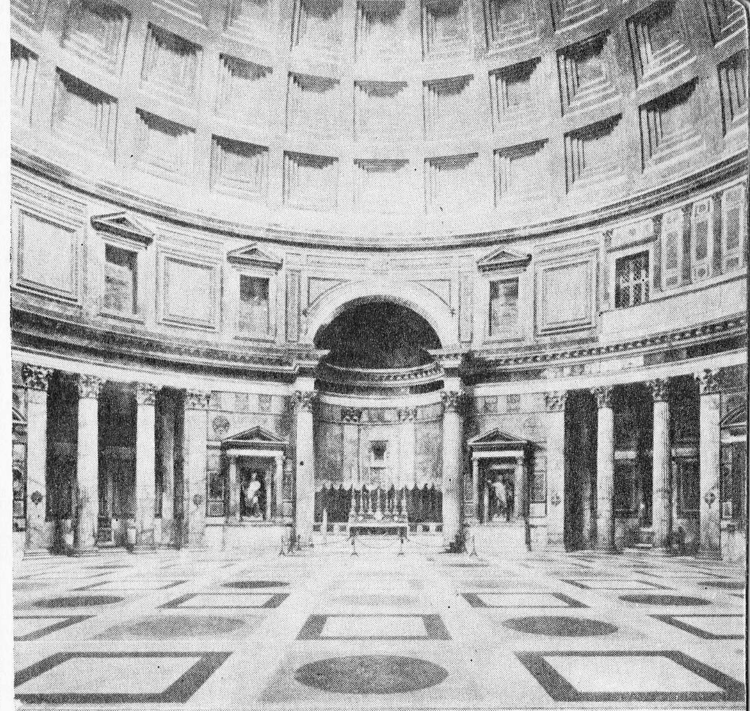
Templul grec prezintă o mare lipsă și în același timp o superioritate, care nu a mai fost atinsă în istorie. Lipsa constă în ignorarea spațiului interior, iar superioritatea în aplicarea scării umane. Dacă în critica arhitecturală din toate timpurile găsim atît admiratori cît și defăimători ai templului grecesc, dacă și în ziua de astăzi cei mai renumiți arhitecți, Le Corbusier și Wright, au păreri opuse în această privință, Le Corbusier fiind un mare admirator al templului grec iar Wright disprețuindu-l, aceasta se datorează faptului că unii au avut în vedere negarea spațiului iar alții, scara umană.

Oricine cercetează un templu din punct de vedere arhitectural, căutînd în primul rînd concepția spațială, va fugi îngrozit, socotindu-l un exemplu tipic de non-arhitectură. Cînd însă se va apropia de Partenon, admirîndu-l ca pe o sculptură uriașă, va rămîne vrăjit ca în fața uneia din cele mai prețioase opere ale geniului omenesc. După cum am văzut, fiecare arhitect trebuie să fie puțin sculptor pentru a desăvîrși tema spațială în ornamentația structurii pereților; dar mitul după care Phidias, mai degrabă decît Ictinos și Callicrates, a fost cel care a conceput Partenonul, pare să simbolizeze caracterul pur sculptural al arhitecturii religioase grecești de-a lungul celor șapte secole ale evoluției sale.

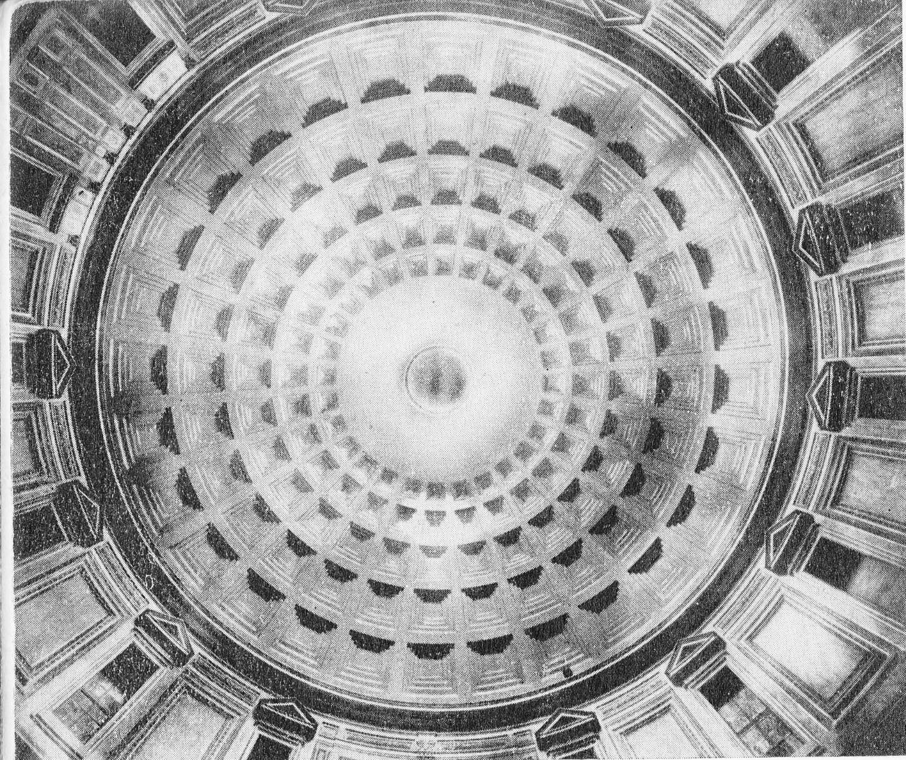
Elementele constitutive ale templului grecesc sînt, așa cum se știe de altfel, o platformă ridicată, o serie de stîlpi sprijiniți pe ea și un antablament neîntrerupt care susține acoperișul. Mai există, e drept, o celă care în perioada arhaică a constituit singurul nucleu constructiv al templului (fig. 15), și de aceea un spațiu interior, dar care nu a fost niciodată conceput în mod creator, deoarece nu corespundea unor funcțiuni sau interese sociale: nu era un spațiu înconjurat, ci unul de-a dreptul închis, ori spațiul complet închis constituie caracteristica sculpturii. Templul grec nu era conceput ca un lăcaș al credincioșilor, ci ca sanctuarul de nepătruns al zeilor. Ritul se desfășura afară, în jurul templului, și toată atenția și pasiunea arhitecților au fost îndreptate spre transformarea stîlpilor în sublime capodopere sculpturale și în

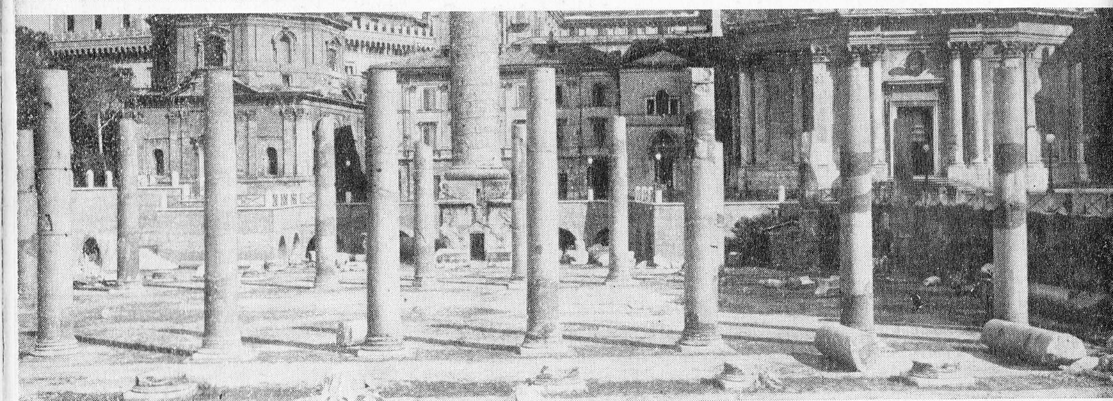












PLANȘA 6

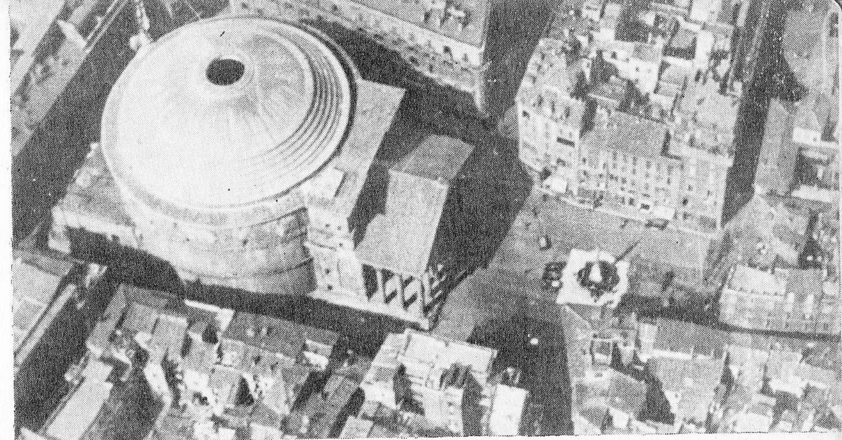
Spațiul static al Romei antice

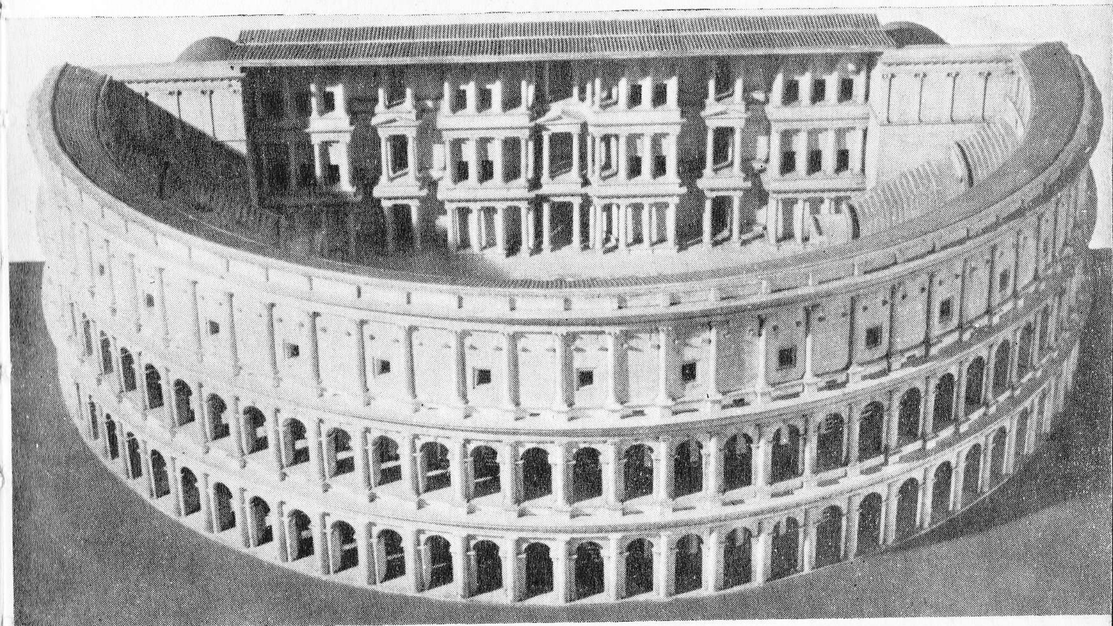
Verso:

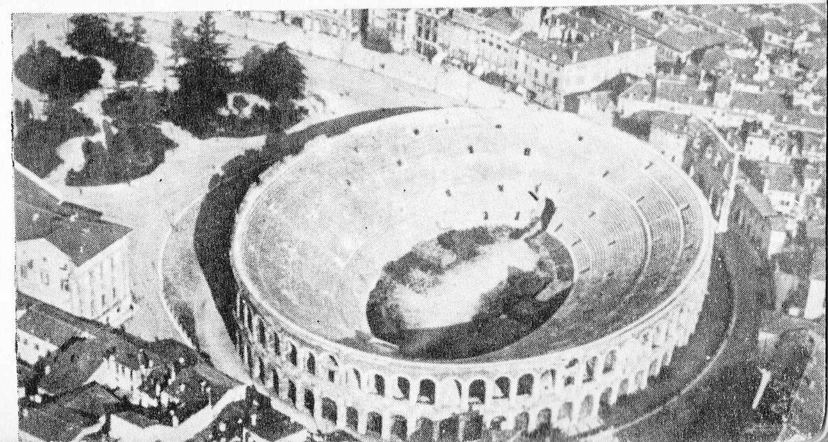
Bazilica lui Maxențiu și Constantin, Roma; starea actuală și reconstrucție (308–12 e.n.)
Panteonul, Roma (27 î.e.n.; reconstruit în 115–25 e.n.)
Templu Nimfelor din grădinile lui Licinius zis Templul Minervei Medica, Roma (sec. III e.n.)

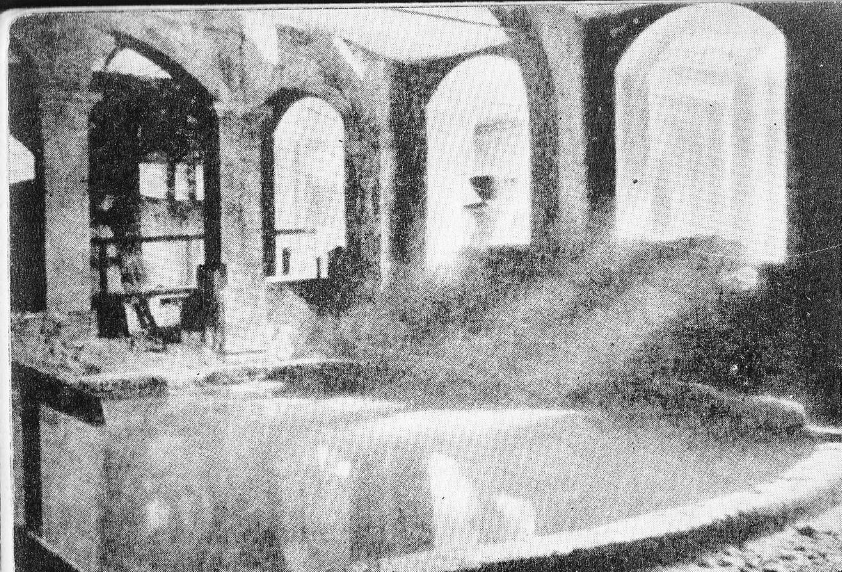
Sus:

Cupola Panteonului, Roma (27 î.e.n.; reconstruit în 115–25 e.n.)
Ruinele bazilicii Ulpia, în Forum-ul lui Traian, Roma (sec. II e.n.)









PLANȘA 6 a
Spațiul static al Romei antice

Verso:
Panteonul, Roma, (27 î.e.n.; reconstruit în 115—25 e.n.). Vedere aeriană.
Teatrul lui Marcellus, Roma (terminat în 12 î.e.n.). Machetă reconstitutivă.
Amfiteatrul din Verona (sec. I—III e.n.).

Sus:
Terme romane la Bath — Anglia.

acoperirea grinzilor, cornișelor, coamelor de acoperiș și pereților cu basoreliefuri liniare și figurative meșteșugit lucrate (Pl. 5). Așa cum gîndirea grecilor era departe de problematica psihologică a introspecției, care va constitui forța motrice a predicii creștine și care și-a găsit prima exprimare arhitecturală în tăcerea întunecată a catacombelor, tot astfel civilizația greacă s-a realizat în exterior, în afara spațiilor interne și a locuințelor omenești, în afara chiar a templelor divine, în incintele sacre, în acropole, în teatrele în aer liber. Istoria arhitecturii acropolelor este prin esența ei o istorie urbanistică, al cărui triumf stă în umanitatea proporțiilor și a scării, în neîntrecutele bijuterii pline de grație calmă sculpturală, și odihnitoare, desăvîrșită în abstracția sa, învăluită în vraja sa contemplativă, pătrunsă de o demnitate spirituală care n-a mai fost atinsă niciodată[13].

Fiecare arhitectură răspunde unui program de construcție și în epocile eclectice, cînd lipsesc ideile originale, arhitecții împrumută din trecut temele de care au nevoie, funcțional sau simbolic, pentru operele lor: căror teme le-a răspuns arhitectura neogreacă din secolul trecut? Nici unei teme arhitecturale propriu-zise: de la Columna lui Nelson înălțată în Trafalgar Square, la monumentul lui Lincoln din Washington, de la fațada lui British Museum la toate porticurile mici și anemice, cu coloanele și frontoanele lor grecești, produse în serie pentru căsuțele burgheze din America și Europa, arhitectura elenică

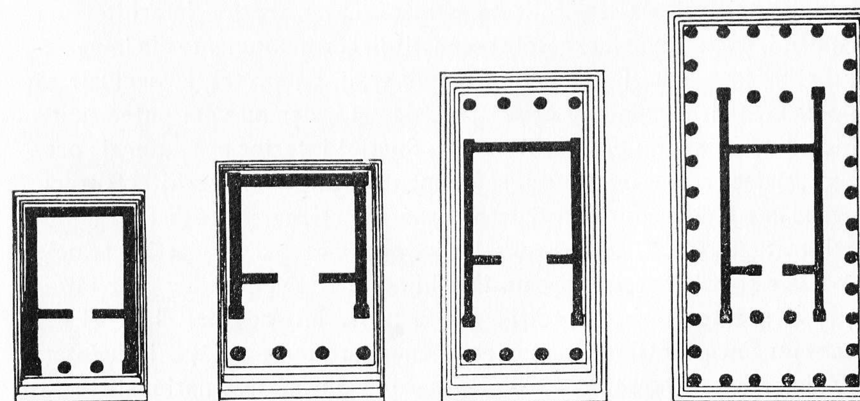


Fig. 15. Evoluția planimetrică a templului grecesc.

a fost chemată în ajutor pentru rezolvarea problemelor monumentale și decorative, de tratare plastică a suprafețelor și de volumetrie, dar niciodată în probleme de arhitectură. În afara cîtorva excepții neoclasice, imitațiile și copiile care pot fi întîlnite în toată lumea constituie jalnice măști ale cutiilor din pereți care închid spații interioare și care păstrează de aceea toate defectele arhitecturii grecești, fără să aibe însă marele merit al monumentelor originale și anume scara umană.

Vom menționa un alt fapt: în templul grecesc, omul umbla numai prin peristil, adică prin coridorul dintre coloane și zidul exterior al celei. În templele grecești din Sicilia și sudul Italiei, însă, peristilul devine mai larg și mai adînc. Acest lucru indică, poate, faptul că gințile italice erau de pe atunci înclinate să simtă, să accentueze spațiile, și au încercat să lărgească, să umanizeze formulele închise ale moștenirii elenice (Pl. 5a)[14].

Spațiul static al Romei antice

Aprecierea arhitecturală pe care o dăm scopurilor limitate ale acestui profil istoric al epocilor spațiale nu se identifică cu aprecierea estetică. Credem că nu este inutil să repetăm acest lucru, pentru a înlătura orice posibilitate de echivoc. Partenonul este o operă noh-arhitecturală, dar pentru aceasta nu este mai puțin o capodoperă și, de pe pozițiile istoriei sculpturii, putem afirma că cel căruia nu-i place Partenonul este lipsit de sensibilitate estetică. Dacă, trecînd la arhitectura romană, analizăm numeroasele reconstituiri de monumente ale Imperiului și ne imaginăm Forumurile așa cum erau, putem trage concluzia că unele edificii romane nu erau opere de artă, dar nu vom putea spune niciodată că ele nu erau arhitectură. Spațiul interior era puternic prezent, și dacă romanii nu aveau rafinamentul sculptorilor-arhitecți greci, aveau în schimb geniul constructorilor-arhitecți, care este de fapt geniul arhitecturii. Dacă, adesea nu știau să prelungească în plastică temele spațiale și volumetrice, aveau, în schimb, înalta și curajoasa lor intuiție, care este de fapt intuiția arhitecturii. Într-adevăr, chiar și cei care nu sînt adepții arhitecturii romane, care nu s-au lăsat influențați de istoriografiile romaniste, doritoare — din motive naționaliste — să dea Romei o întîietate de netăgăduit în istoria arhitecturii, chiar și cei mai obiectivi critici, mai puțin preocupați de a susține produsele culturale ale pămîntului italic, resping în unanimitate ca fiind lipsită de sens, acea poziție critică a unor tratate străine în care arhitectura romană este definită fiica sau sclava arhitecturii grecești.

Pluralitatea formelor programului de construcții roman, diametral opusă temei unice a arhitecturii grecești, scara sa monumentală, noua tehnică constructivă a arcurilor și bolților, care reduce coloanele și antablamentele la motive decorative, stăpînirea volumelor mari ale rezervoarelor, monumentelor funerare, apeductelor, arcurilor de triumf, impresionantele concepții spațiale ale bazilicilor și ale termelor, o înaltă conștiință scenografică, o fecundă inventivitate care face din arhitectura romană, de la Tabularium la palatul lui Dioclețian din Split, o enciclopedie morfologică a arhitecturii, maturitatea temelor sociale, ca de exemplu, cea a palatului și a casei - toate acestea lipsesc din arhitectura greacă, apar sporadic în elenism și constituie gloria de necontestat a Romei; noi și imense orizonturi arhitecturale, cucerite cu prețul renunțării la puritatea și la stilul plastic elenic.

Dacă comparăm o termă romană cu un templu grecesc putem demonstra cu ușurință totala deosebire dintre o construcție care închide un spațiu și alta care îl acoperă. Această antiteză este evidentă chiar și în cazul monumentelor la care romanii nu au exploatat întreaga lor capacitate de a acoperi spațiile cu bolți, în cazul templelor și bazilicilor unde au folosit sisteme de construcție grecești (fig. 15 și 16). Dacă alăturăm planurile unui templu grec și al unei bazilici romane, ce vedem? Romanii au luat coloanele care încing templul grec și le-au plasat în interior. Civilizația greacă a cunoscut puține colonade interne, și chiar acolo unde ele există, e destul să amintim de templul lui Poseidon la Paestum, ele răspund necesității de a susține grinzile suprafeței acoperite și nu unei concepții spațiale interioare. La Roma, necesitățile tehnice determinate de scara monumentală a construcției imperiale se împletesc cu tema socială a bazilicii, unde oamenii trăiau și activau după o filozofie și o cultură care, înlăturînd contemplarea abstractă și perfectul echilibru al idealului grecesc, deveneau mai bogate psihologic, mai utile, mai înclinate către simboluri retorice de măreție. Mutarea colonadei grecești în interior, înseamnă pătrunderea în spațiul închis, concentrarea întregii decorații plastice pentru potențarea acestui spațiu.

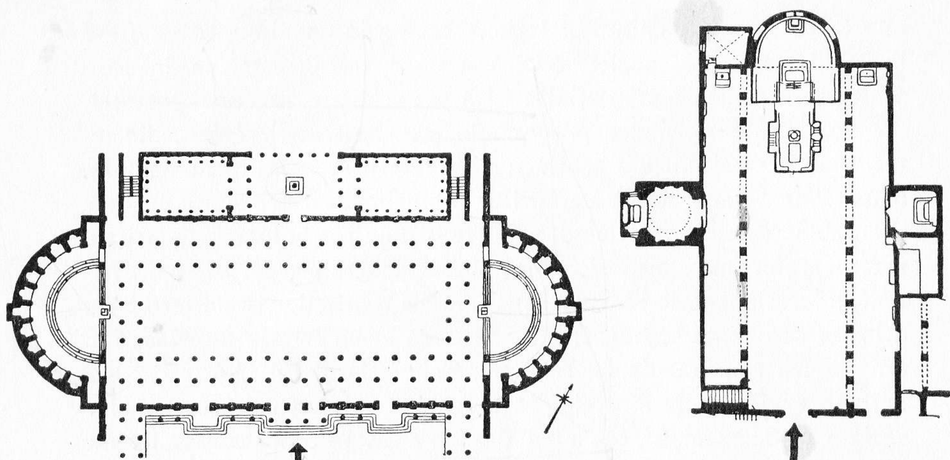


Fig. 16. Bazilica Ulpia (începută în sec. II e.n.) și S. Sabina (422—30) Roma; planuri.

În dicționarul arhitecturii romane, care se identifică la sfîrșitul primului secol al erei noastre cu dicționarul întregii civilizații europene și mediteraneene din Anglia pînă în Egipt, din Armenia, Mesopotamia în Spania și Tingitana, putem să culegem o infinitate de motive și sugestii spațiale. O dată cu cucerirea politică a civilizațiilor din Asia Mică și de pe coastele africane, Roma absoarbe în totalitatea lor realizările arhitectonice ale acestora. Pe cît este de nepotrivită pretenția unor istorici străini care ar dori să nu acorde Romei meritul originalității sale spațiale, bazîndu-se numai pe cîteva exemple asemănătoare din punct de vedere morfologic, existente înainte, în Orient, pe atît este de părtinitoare teza partizanilor artei romane care vor să găsească în morfologia romană izvorul tuturor concepțiilor spațiale posterioare.

Faptul că arcul a existat în Egipt iar bolta în Orient înainte de a apărea la Roma, poate fi interesant din punct de vedere filologic, dar din punctul de vedere al istoriei arhitecturii, contribuția romană nu poate fi știrbită, arhitectura romană folosind aceste elemente pentru a concepe și a crea o scară, o intenție și o semnificație absolut diferite de ale predecesorilor. De asemeni, faptul că la Roma există

cupole și monumente asemănătoare din punct de vedere constructiv cu cele bizantine, ale Evului Mediu sau ale Renașterii, nu justifică megalomania romanistă, care pare uneori că nu vrea să facă o distincție, nu numai între tehnică și artă, dar nici măcar între episod constructiv și temă spațială.

Caracteristica fundamentală a spațiului roman este de a fi conceput în mod static. În spațiile dezvoltate pe plan circular și dreptunghiular domină simetrie, absoluta independență față de spațiile învecinate, subliniată, prin zidurile groase care le despart; o măreție dublu-axială, la scară inumană și monumentală, suficientă sieși, ignorîndu-i pe privitori (Pl. 6). Astăzi, între ruinele proiectate pe cer, umanizate de verdeață, cu bucăți de marmură împrăștiate împrejur, coborîte parcă să se măsoare cu omul, să acopere și să rupă goliciunea tranșantă cu lespezi imense, se poate găsi cu ușurință în arhitectura romană un motiv romantic; dar este vorba de un romantism al ruinelor și nu al arhitecturii însăși. În esență, construcția oficială romană este o expresie a autorității, este un simbol care stăpînește mulțimea cetățenilor și care anunță că imperiul există, ca putere și rațiune a întregii vieți. Scara construcțiilor romane este scara acestui mit, a acestei realități și apoi a acestei nostalgii; ea nu este și nu încearcă să fie scara omului.

Din această cauză, atunci cînd academismul și ecletismul se inspiră din arhitectura romană, nu scot din ea elemente de decorație și de fațadă, și nici prețioase lecții de arhitectură domestică. „Stilul roman" este folosit în interioarele marilor bănci americane, sau a imenselor săli de marmură din gări, opere care impresionează prin măreție și dimensiuni, dar nu emoționează prin inspirație, opere aproape întotdeauna înghețate, unde nu te simți „ca acasă". Academismul a mai imitat arhitectura romană, atunci cînd avea de soluționat programul unor construcții simbolice care voiau să exprime eforturile sterile de restaurație imperială, mituri de supremație militară și politică prin edificii spațial statice, învăluite în emfază și retorică[15].

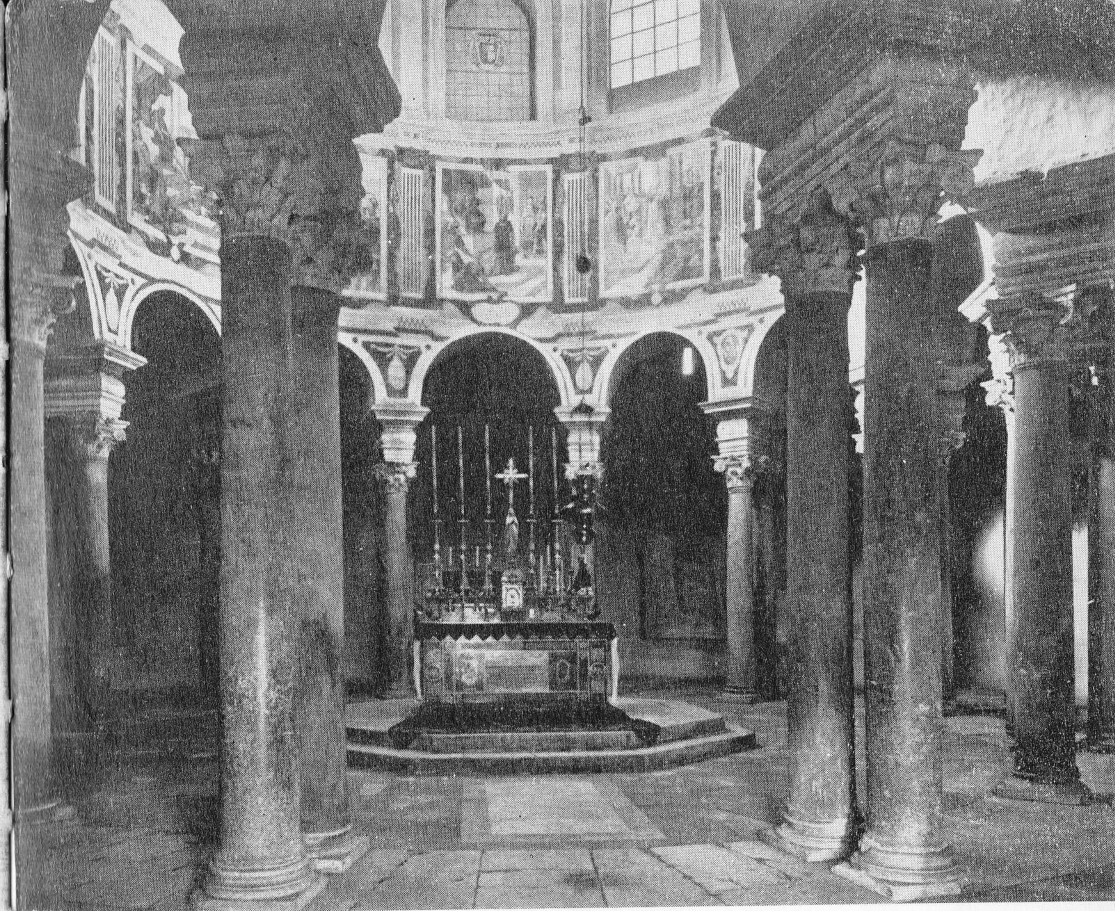
Orientarea umană a spațiului edificiilor de cult creștin

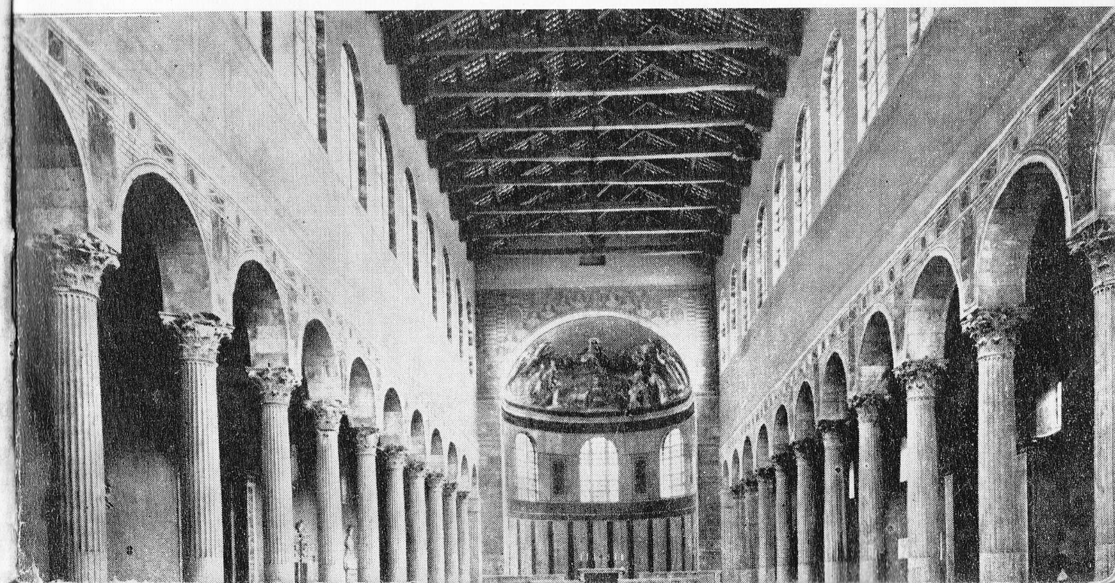
Creștinii au trebuit să aleagă formele templelor lor din enciclopedia arhitecturii eleniste și romane și cum le era străină atît autonomia contemplativă grecească cît și scenografia romană, ei au ales,

în fond, ceea ce era vital pentru ei din experiențele precedente, îmbinînd în bisericile lor scara umană a grecilor și simțul spațiului interior al romanilor. În numele omului, ei au operat o revoluție funcțională în spațiul latin.

Biserica creștină nu este lăcașul misterios care tăinuiește statuia unui zeu, și, într-un anumit sens, nu este nici măcar casa Domnului, ci este locul unde creștinii se adună, se împărtășesc, se roagă. Era logic ca atenția creștinilor să se îndrepte spre bazilică mai degrabă decît spre templul roman, deoarece aceasta constituise tema socială a lumii arhitecturale precedente. Era de asemenea firesc ca ei să tindă să reducă dimensiunile bazilicii romane deoarece o religie de introspecție și iubire cerea un cadru de proporții umane, conceput la scara celor pe care trebuia să-i primească și să-i înalțe sufletește. Aceasta a fost schimbarea cantitativă sau dimensională operată de ei; revoluția spațială a constat în ordonarea tuturor elementelor, în funcție de itinerariul omului în interiorul bisericii.

Dacă comparăm o bazilică romană, cea a lui Traian de exemplu, cu una din primele biserici creștine, ca Santa Sabina (fig. 16), vom găsi relativ puține deosebiri în afară de scară. Dar aceste deosebiri marchează o schimbare profundă în modul de a gîndi și de a pune problema spațiului. Bazilica romană este simetrică față de două axe: o colonadă în fața altei colonade, o absidă în fața altei abside. Spațiul creat are un singur centru bine precizat, în funcție de edificiu și nu de itinerariul omului. Ce face arhitectul creștin? Practic două lucruri: 1) elimină o absidă, 2) mută intrarea pe latura mai mică. În acest fel, el rupe dubla simetrie a dreptunghiului, lasă numai axa longitudinală care devine conducătoare mișcării omului. Întreaga concepție planimetrică și spațială și în consecință întreaga ornamentație au o singură măsură dinamică și anume itinerariul omului. Este evident că o asemenea inovație constituie o realizare arhitecturală de o importanță covîrșitoare și ar fi inutil să căutăm scheme morfologice similare în arhitectura romană (fie că este vorba de bazilica de la Pompei sau de locuințe particulare) deoarece creștinii au creat un sistem într-un spirit nou și cu o funcție diferită. Să ne închipuim o vizită la bazilica lui Traian. Ne vom găsi întîi în ambulatoriul inferior: trecînd apoi mai departe se va deschide în fața ochilor noștri un dublu șir de coloane





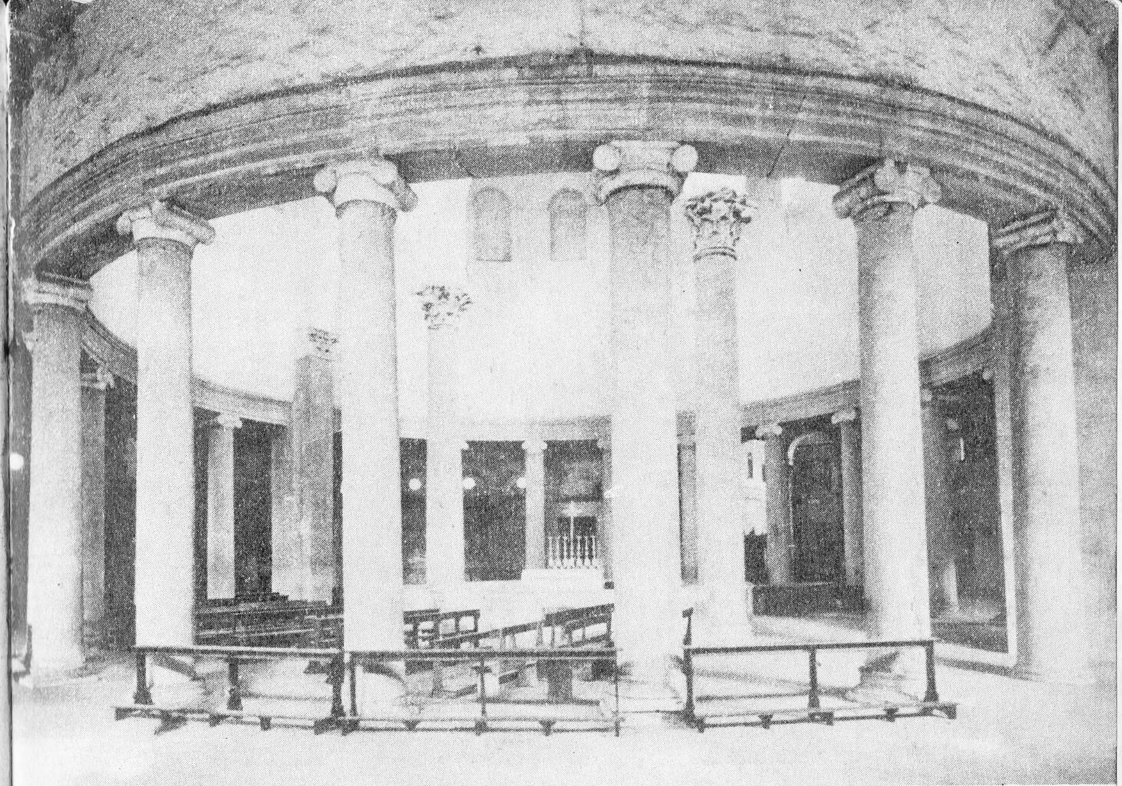


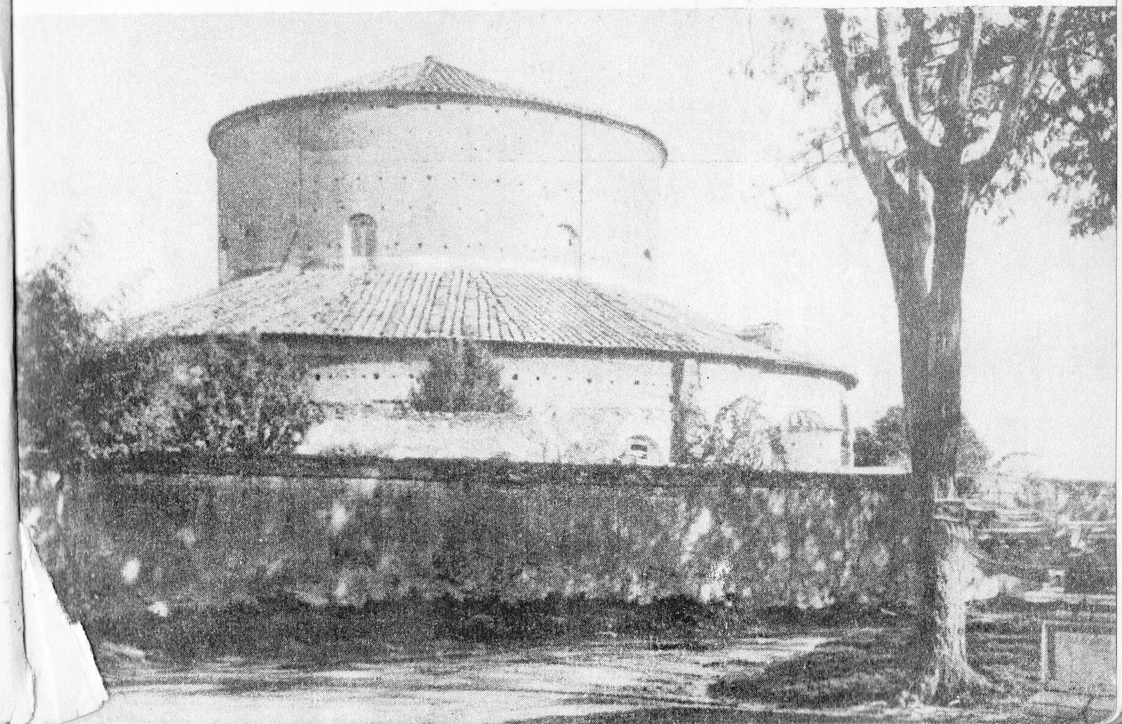
PLANŞA 7

Orientarea umană a spaţiului creştin

Verso:
Mausoleul Santa Constanza, Roma (cca. 350)
Santa Sabina, Roma (422—32).

Sus:
Nave laterale din Santa Sabina, Roma.







PLANŞA 7 a
Orientarea umană a spaţiului creştin

Verso:
Santo Ştefano Rotondo, Roma (468—82). Interior şi exterior.

Sus:
Athenaion-ul din Siracuza (sec. V î.e.n.) transformat în catedrală creştină (sec. VII e.n.).

atît de vaste, încît ochiul nu le poate cuprinde. Ne vom simţi străini, scufundaţi într-un spaţiu a cărui raţiune de a fi se află în afara noastră, un spaţiu în care putem intra, ieşi, în care ne putem învîrti şi pe care-l putem admira, fără însă să participăm. În biserica Santa Sabina, în schimb, (Pl. 7), nu ni se va tăia răsuflarea din cauza măreţiei viziunii scenografice şi retorice: putem îmbrăţişa întregul spaţiu dispus longitudinal. Paşii ne vor fi însoţiţi de ritmul coloanelor şi al arcurilor, vom avea conştiinţa că totul a fost dispus de-a lungul unui itinerariu care este al nostru, vom simţi că facem parte organic dintr-un mediu creat pentru noi, care capătă sens numai prin prezenţa noastră.

Grecii au realizat scara umană printr-un raport static de proporţie între coloane şi statura omenească. Lumea creştină, însă, a acceptat şi a slăvit caracterul dinamic al omului, orientînd întreaga clădire în funcţie de drumul său, construind şi închizînd spaţiul în direcţia pe care el urma s-o străbată.

Aceeaşi cucerire dinamică este evidentă şi în clădirile cu plan central. Dacă comparăm Panteonul, monument al decadenţei romane, cu splendidul Templu al Minervei Medica şi cu Mausoleul S. Costanza, construit în anul 350 al e.n. (fig. 17), observăm aceeaşi schimbare a

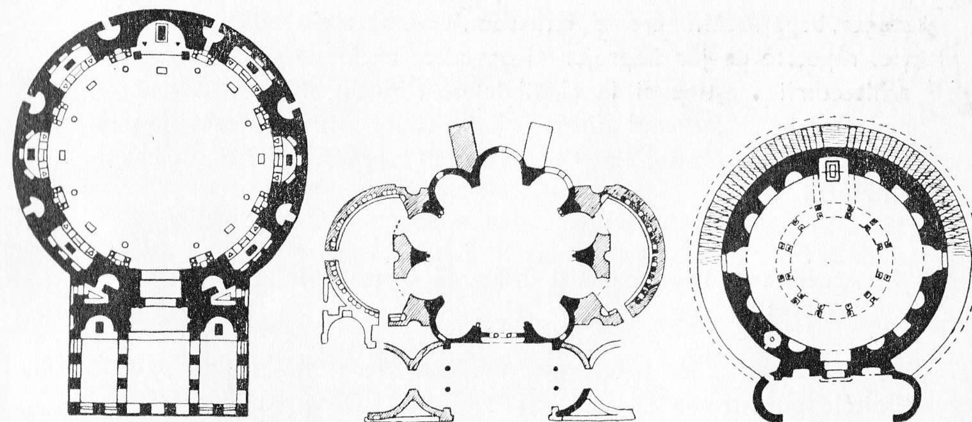


Fig. 17. Panteon (refăcut la începutul sec. II e.n.), Templul nimfelor din grădinile lui Licinius, zis Templul Minervei Medica (260—68) şi Mausoleul din S. Costanza (350); planuri.

concepției spațiale. Spațiul Panteonului este static, centrat uniform fără contraste de umbră și lumină, mărginit de ziduri uriașe, de neclintit. Cînd însă Imperiul se apropie de declin, cînd gîndirea filozofică romană mai puțin îndreptată spre lumea exterioară și activitate, devine mai meditativă, cînd civilizația din Roma nu numai că pătrunde pe țărmurile îndepărtate ale lumii antice, dar devine ea însăși receptivă la sensibilitatea orientală, apare Templul Minervei Medica, cu formele sale ostile concepției statice precedente, care dilată spațiul prin ample nișe umbrite, îmbogățindu-l cu motive aeriene.

Dar la Santa Costanza nișe similare celor din Templul Minervei Medica sînt străpunse creîndu-se în golul circular o nouă îmbinare de spații, o dialectică de lumini și umbre, care, în cazul Templului Minervei Medica completau doar cutia formată din pereți, pe cînd aici definesc spațiul în care trăiește omul. În Santa Costanza este negată gravitatea statică romană prin înlocuirea pereților cu un șir de minunate coloane îngemănate, care prin orientarea lor radială și prin așezarea lineară a antablamentului indică privitorului, în orice punct s-ar afla el, centrul clădirii. Nu e nevoie să te miști prin Panteon deoarece el închide un spațiu elementar și bine definit, care poate fi perceput de la prima vedere; nu te poți învîrti liber în Templul Minervei Medica în ciuda varietății structurii sale; dar la S. Costanza, bogăția căilor create pentru om, nenumăratele indicații de direcție, repetate de jur împrejur ei dovedesc extinderea noii cuceriri a arhitecturii creștine și la clădirile de tip central care, în general, mai degrabă sînt semnul afirmării unui ideal constructiv decît al unei arhitecturi umanizate, liniștite, ritmice, curgătoare ca cea a bazilicilor, (Pl. 7 a).

Accelerarea direcțională și dilatarea spațiului în arhitectura bizantină

Tema bazilicilor paleocreștine a fost dezvoltată și dusă pînă la limitele ei extreme în perioada bizantină. Dacă studiem biserica S. Apollinare din Ravenna ne apare evident că arhitecții bizantini nu-și puneau o problemă nouă de structură, ci doreau doar să introducă un nou ritm în schema longitudinală a vechilor edificii creștine. La

biserica Santa Sabina arcurile navei se sprijină solid pe coloane, stabilind o continuitate între elementele purtătoare și cele purtate, un efect vertical repetat de-a lungul întregului ax al bisericii. Cel care a descris jeturile de apă care țîșnesc din pămînt și tot pe pămînt se întorc, care se ridică și cad într-o arcuire lentă, a prins într-o imagine literară ritmul paleocreștin. În biserica Sant'Apollinare acest ritm devine mai strîns, se precipită, negînd raporturile verticale și reliefînd la maxim pe cele orizontale. Abacele formează o cezură între arcuri și coloane în centrul critic al raporturilor de gravitate, și marchează de-a lungul navei puncte, reluate de bazele coloanelor, care servesc aceluiași scop. Fîșiile de mozaic accentuează această orizontalitate atît prin forma cît și prin conținutul lor. În sfîrșit, întregul veșmînt cromatic rezolvă suprafețele fiecărui element structural și înlocuiește planurile luminoase și întinse ale primilor creștini cu o împletitură alcătuită din culoare și strălucind prin refracțiile de lumină.

La clădirile de tip central concepute în jurul unei axe verticale în special la cele trei mari construcții din vremea lui Justinian, și anume Sf. Sergiu și Bahus, Sf. Sofia din Constantinopole și S. Vitale din Ravenna, problema spațială și căutările artistice sînt în esență aceleași. Așa cum la bazilica longitudinală, raporturile verticale sînt negate, iar ritmul direcțional este accelerat pînă la exasperare, la clădirile de tip central spațiul este dilatat într-o curgere rapidă pînă la punctele cele mai îndepărtate. Ce înțelegem prin dilatarea spațiului? Să luăm planul Sf. Sofia (fig. 18) și să analizăm acel element caracteristic bizantin, reprezentat de uriașele exhedre semicirculare cu bolți sferice: pornind de la două puncte fixe din zona principală, suprafața zidurilor se îndepărtează de centrul clădirii, se aruncă elastic spre exterior, într-o mișcare centrifugă care deschide, rarefiază și dilată spațiul interior (Pl. 8 a). Și la S. Vitale, unde simțul contructiv latin a rezistat prin cei opt stîlpi solizi, ascezei neoplatonice a bisericilor orientale, intenția spațială este de a dilata octogonul, de a-i nega forma sa închis geometric și ușor de perceput, amplificînd-o la infinit. Prin acoperirea tuturor pereților cu mozaicuri, este negat orice contrapunct de greutate și sprijin, pereții lucioși și scînteietori devin un veșmînt de materie ușoară, moale și subțire, mai sensibilă la presiunea unui spațiu interior care se realizează în nenumărate dilatări.

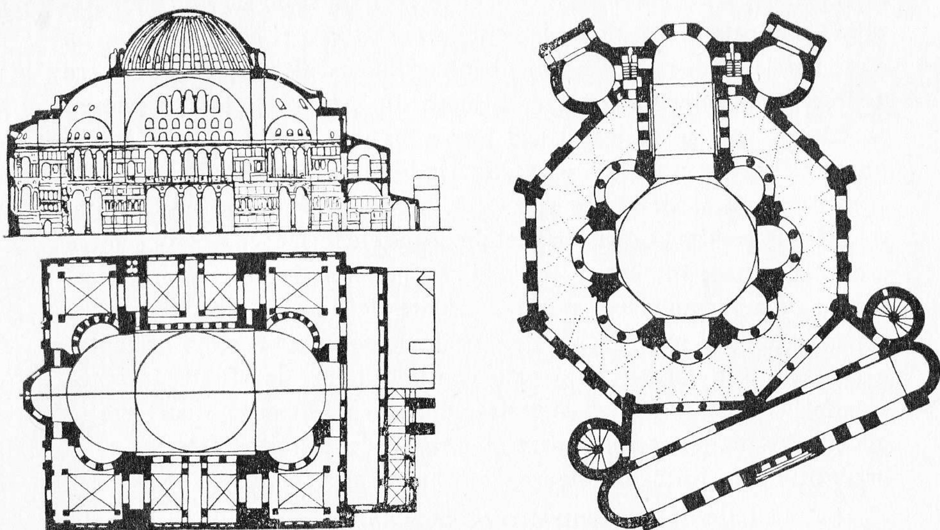


Fig. 18. Anthemios din Tralles și Isidor din Milet; plan și secțiune a Sf. Sofia din Constantinopol (terminată în 537); S. Vitale, Ravenna (terminat în 547); plan.

Așa cum am arătat, megalomanii romaniști au încercat să nege originalitatea arhitecților din secolele VI și VII și a celor care le-au călcat pe urme în perioadele următoare. În acest scop, ei au venit cu documente care demonstrează că și romanii au trecut prin experiența dilatării spațiului. Dar cine nu recunoaște această experiență sau ar pune la îndoială faptul că bizantinii s-au folosit de ea? Critica arhitecturii, însă, trebuie să recunoască că, oricît de amplă și curajoasă din punct de vedere tehnic ar fi dilatația spațiilor romane, ea este limitată de structura solidă a zidurilor. Spațiul roman este fără îndoială dilatat, dar rămîne un fapt de natură statică. Spațiul bizantin, în schimb, este mai mult decît dilatat, este un spațiu care se dilată continuu; găsim în el un element dinamic, cucerit prin cultura vechilor creștini, prin folosirea planurilor strălucitoare, a suprafețelor largi și luminoase, în locul cărora au apărut apoi tapiseriile cromatice. Așa cum marmura cu care erau căptușite clădirile romane reprezenta prelungirea logică decorativă a unei concepții spațiale statice, tot astfel aceste tapiserii au glorificat descoperirea bizantinilor.

În legătură cu așa-zisa decadență romană, am studiat Templul Minervei Medica care rupe schema clasică într-o izbucnire psihologică dureroasă. Spațiul bizantin nu cunoaște această dramă, nu încearcă să echilibreze cerințe contradictorii, ci este produsul unei inspirații noi, sigure de sine, care corespunde unei spiritualități univoce, dogmatice și abstracte.

Pentru cine ar dori să compare S. Costanza cu S. Vitale, spațiul paleocreștin cu cel bizantin, este ușor de arătat că ele nu numai că se deosebesc dar se și opun. Am constatat mai sus că în S. Costanza, liniile directive de perspectivă ale micilor antablamente radiale indică observatorului centrul edificiului, din orice punct al galeriei circulare: este un motiv centripet în vădită antiteză cu forțele centrifuge ale spațiului bizantin. Cînd privitorul se plimbă în interiorul spațiului central al bisericii S. Costanza, antablamentele radiale marchează, prin sugestii liniare, trecerea de la o zonă luminoasă la masa aeriană înconjurătoare. O astfel de dialectică este complet străină arhitecturii bizantine, unde suprafața zidurilor cedează, se îndepărtează de centru, prin forme concave, împinse tot mai în afară, spre încăperea circulară care (vezi planul) își pierde orice valoare arhitecturală independentă. O epocă a concepțiilor spațiale care creează monumente de o asemenea valoare nu poate fi considerată apendicele unei culturi anterioare. Ea aduce un mesaj nou, al cărui răsunet se va prelungi în epocile următoare, în secolele XI și XII cînd apar San Marco la Veneția (Pl. 3 a) și Martorana la Palermo. Ecoul ei va răsuna în întreaga arhitectură orientală, în special în cea rusească, care, în plină Renaștere, va încerca să reziste pînă și influenței umanismului italian.

Întreruperea ritmurilor de către barbari

Într-o trecere în revistă atît de schematică și sumară ca cea de față, ar fi firesc să trecem direct de la arhitectura bizantină la cea romanică, sărind peste perioada dintre secolul al VIII-lea pînă al al X-lea, perioadă de pregătire, în care nu putem găsi nici măcar unul sau două exemple care să ofere o formulă spațială nouă. Totuși, poate pentrucă am trecut și noi printr-o lungă perioadă de gestație, sufletul contemporan este înclinat să iubească epocile de formare cînd, sub

o formă aparent decadentă, artiști curajoși și înzestrați cu forță propun soluții arhitecturale cu totul noi. Așa cum în secolele considerate barbare, cu invazii, lupte și dictaturi se conturează în substratul istoric acea conștință a libertății italiene care va triumfa în Comune, tot astfel în istoria arhitecturii, monumentele aparent grosolane și de duzină, miile de exemple de arhitectură minoră și populară sînt leagănul și prevestesc arhitectura romanică, în ele putem discerne intuiția concepțiilor spațiale din secolele XI și XII care marchează prima renaștere a arhitecturii europene.

Elementele iconografice și structurale care au constituit originalitatea producției acelor secole sînt în esență următoarele: 1) înălțarea prezbiteriului, ca la S. Salvatore din Brescia și S. Vincenzo în Prato, la Milano; 2) adăugarea ambulatoriului care continuă schema navei în jurul absidei — vezi Catedrala din Ivrea, S. Stefano din Verona, S. Sofia din Padova; 3) îngreunarea pereților, accentuarea vizuală a raporturilor dintre încărcări și reazeme evidente în San Pietro în Toscanella și în toate operele maeștrilor comancini; 4) predilecția pentru materiale brute, cărămizi, bolovani, piatră necioplită folosite spontan și cu o mare putere expresivă.

Ce însemnătate au aceste inovații din punct de vedere al spațiului? Ele au negat treptat și apoi definitiv concepția bizantină, au rupt schema orizontală, au întrerupt acel ritm univoc dat de axa longitudinală care, de la bazilicile vechilor creștini la bisericile S. Apollinare, a constituit preocuparea principală a arhitecților. Înălțarea prezbiteriului înseamnă ruperea dezvoltării longitudinale a spațiului; introducerea ambulatoriului determină articularea spațiului, transformarea lui într-un organism mai complex, în dauna unei viziuni spațiale unitare; îngreunarea pereților, care capătă astfel o mai mare gravitate, înlocuirea veșmîntului cromatic superficial al bizantinilor cu materiale brute și naturale, duc la răsturnarea intenției spațiale și a adjectivelor sale decorative. Are loc o întoarcere de la curgerea expansivă și de la accelerarea direcțională proprie Orientului la simțul solid și constructiv al tradiției latine.

Eliberarea completă de schemele de perspectivă bizantine și afirmarea gustului lombard sînt deja evidente în S. Pietro în Toscanella. Dar dacă vizităm S. Maria în Cosmedin din Roma, ne vom găsi în

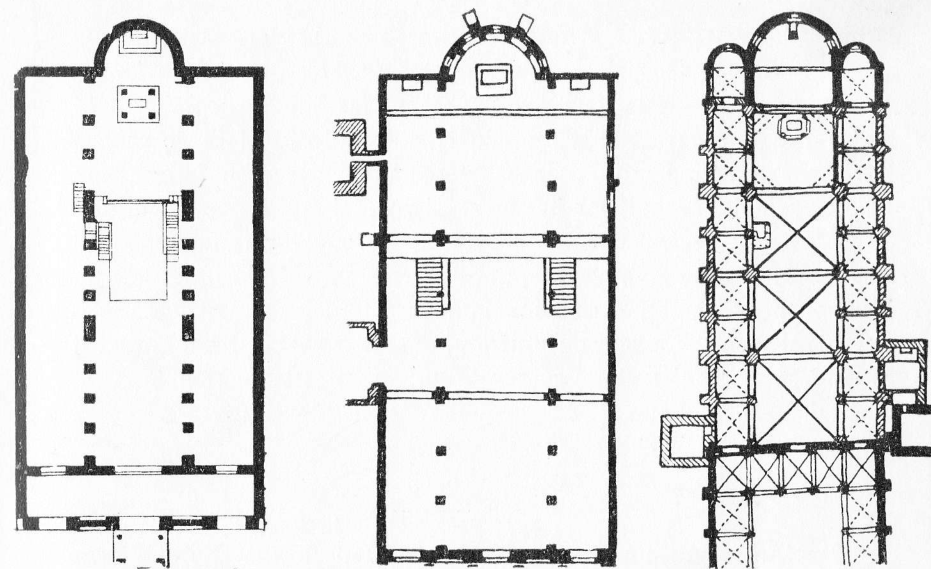


Fig. 19 S. Maria in Cosmedin, Roma (sfîrșitul sec. VIII), San Miniato al Monte, Florenta (1018—63), și S. Ambrogio, Milano (a doua jumătate a sec. XI); planuri.

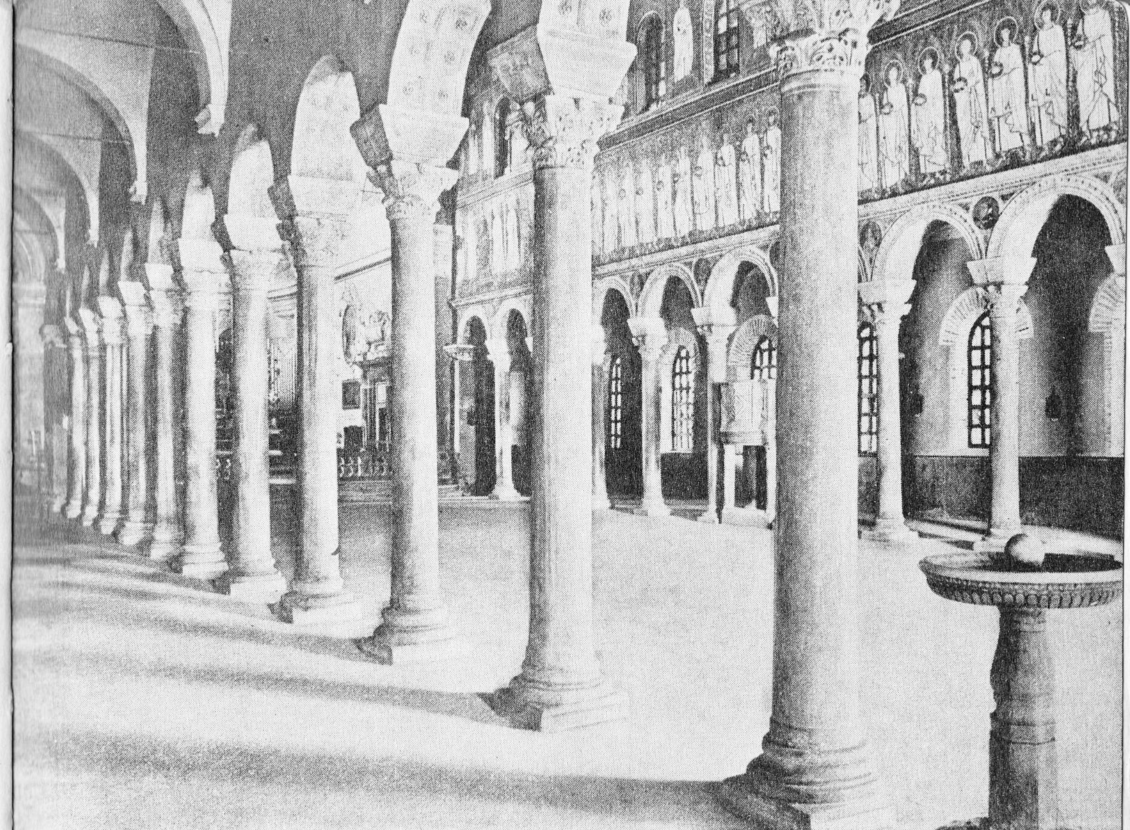
fața unui giuvaer unic al geniului tăcut din acele veacuri. Într-o schemă constructivă și figurativă tradițională, arhitectul a avut curajul să rupă ritmul, nu din necesități tehnice sau dintr-un alt motiv decît acela de a exprima timid o concepție spațială în germene, aproape subconștientă. Absida înaltă și elegantă, planurile luminoase care atenuează prin precise delimitări liniare grosimea pereților, proporțiile generale ale bisericii (Pl. 9) ne-ar putea face să credem că avem de a face cu o clădire tipică paleocreștină și bizantină, dacă n-ar fi stîlpi care întrerup continuitatea colonadelor și arcadelor, creează o cezură în ritm, încearcă cît de cît să împartă spațiul în travee dreptunghiulare. Nu ne găsim încă în fața unei negări hotărîte a monotoniei temei longitudinale, mai asistăm la o dialectică interioară, la o polemică a acestei teme (fig. 19). Este limpede, însă, că autorul bisericii S. Maria în Cosmedin nu mai vrea ca privitorul să fie răpit de un spațiu accelerat la maximum în lungul navei; dimpotrivă, el vrea să încetinească ritmul perspectivei, frînează elementele directoare, te invită să zăbovești și să te oprești în diferite locuri ale bisericii.

Nu ne aflăm într-o fază în care conștiința compoziției spațiale să fie clară, ci într-una de criză a temei tradiționale, în care apare evidentă aspirația spre o spațialitate nouă. Această fază nu se deosebește cu mult de cea reprezentată de Templu Minervei Medica, față de spațiul static roman. Cînd stîlpii, deocamdată numai desenați, îmbrățișînd tehnica reînviată a bolților în cruce, își vor dobîndi o nouă siguranță în ei înșiși și se vor detașa de pereți pentru a forma un organism structural, atunci se va naște epoca romanică; S. Maria în Cosmedin rămîne un document, care pune în încurcătură pe toți istoricii pozitiviști și constructiviști, document al unei intuiții și al unei intenții anterioare oricărei logici structurale sau necesități funcționale.

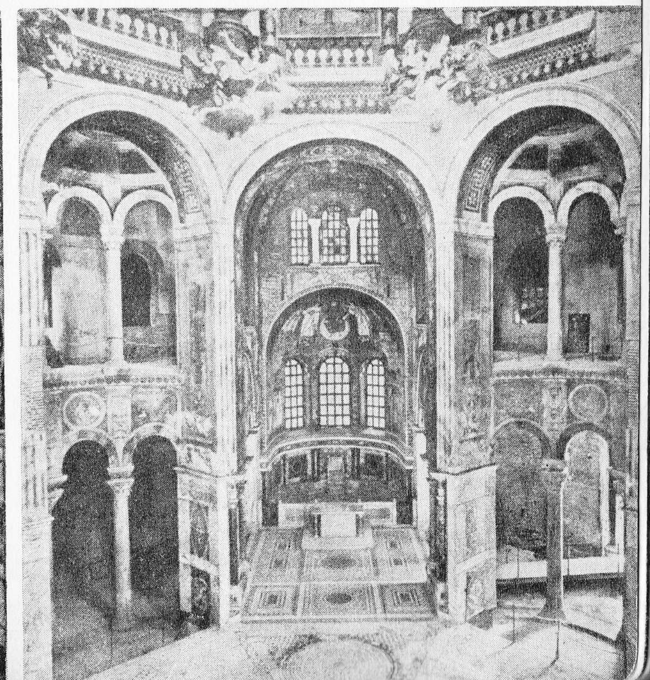
Metrica romanică

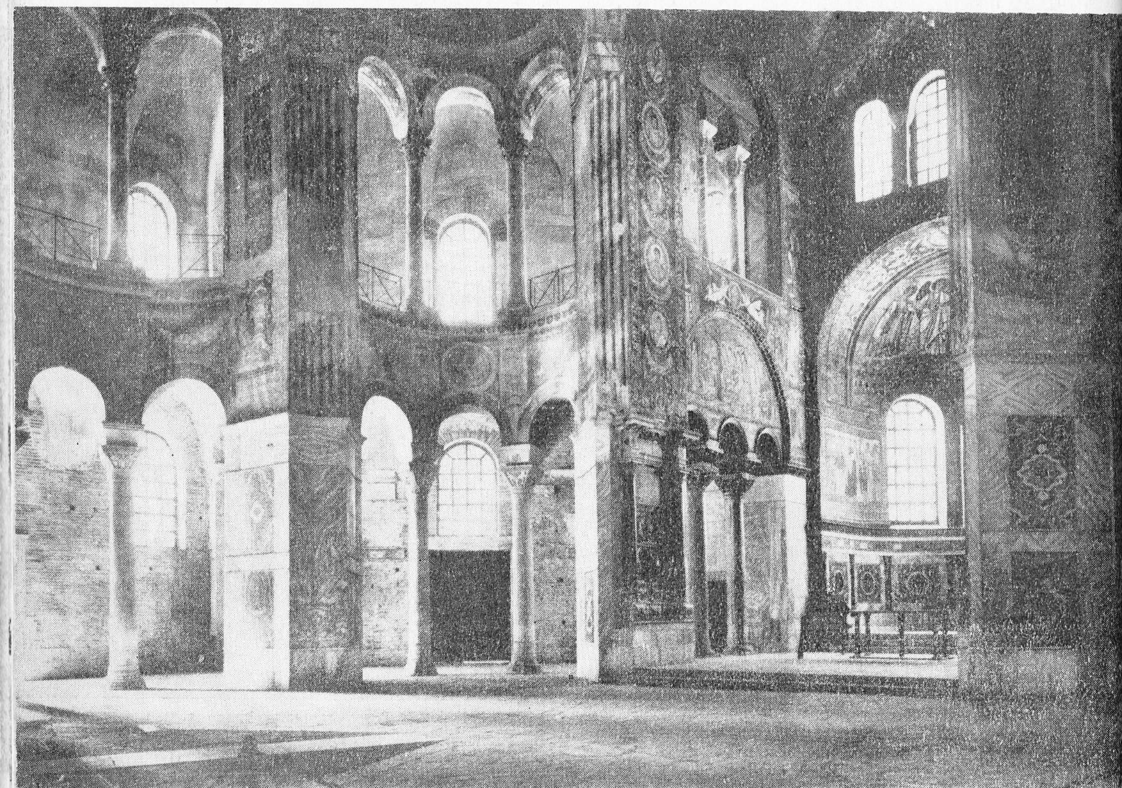
Sant'Ambrogio din Milano (Pl. 9) și Catedrala din Durham, așezate în puncte îndepărtate din Europa, marchează, în a doua jumătate a sec. al XI-lea și la începutul sec. al XII-lea, realizarea completă a idealurilor romanice, ajunse la maturitate după un secol de elaborări și încercări. Deși arhitectura romanică prezintă deosebiri de la țară al țară, și în cadrul fiecărei țări, de la școală la școală, ea constituie prima perioadă, după căderea Imperiului, în care întreaga civilizație europeană se luptă pentru aceeași reînnoire arhitecturală.

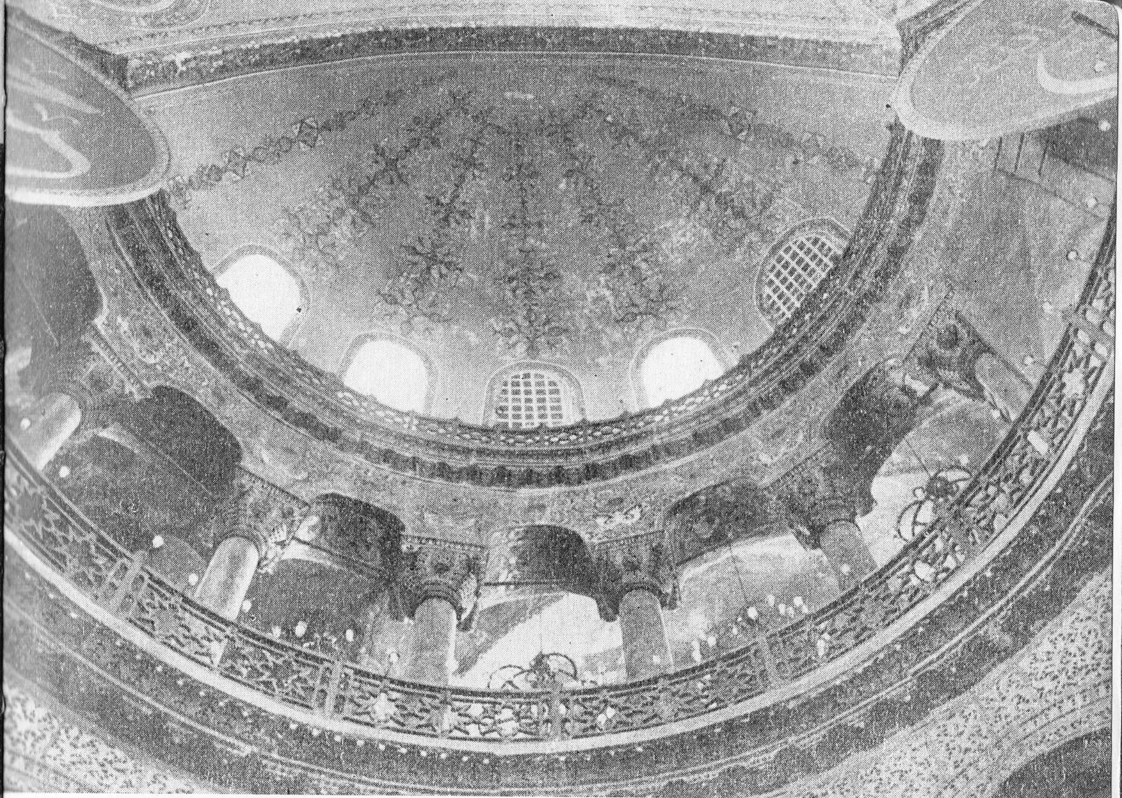
Spațiile medievale pe care le-am analizat pînă acum, sînt în esență variații ale aceleeași teme. Ritmul liniștit al vechilor creștini, accelerarea bizantinilor, întreruperea ritmurilor de către barbari sînt expresiile unor aspirații deosebite, care se manifestă în scheme constructive, în esență asemănătoare și la edificiile cu schemă centrală, răsturnarea unei secțiuni paleocreștine așa cum am văzut la S. Stefano Rotondo din Roma (Pl. 7 a), sau curgerea expansivă orientală au dus, ce-i drept, la realizări spațiale cu totul deosebite, dar aceste diferențe nu se datorează unei revoluții radicale ale organismului arhitectural. Perioada romanică, în schimb, nu constituie doar o nouă etapă spațială determinată de un fel original de a concepe golul arhitectural și drumul omului în acest gol; ne aflăm în fața unei adevărate revoluții organice care, după ce a judecat critic timp de trei secole toate pro-













PLANȘA 8

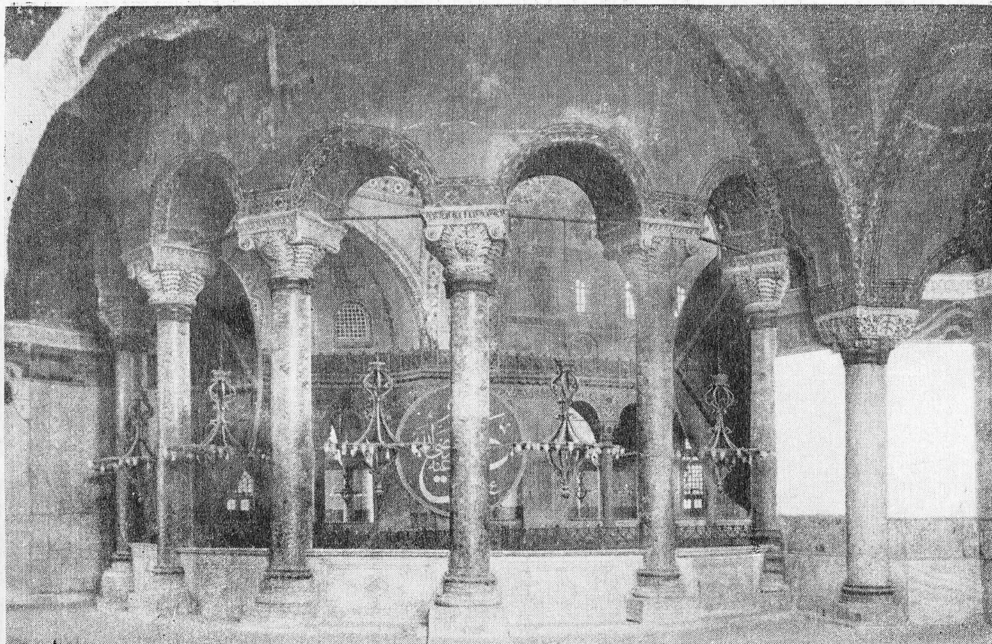
Accelerarea direcțională și dilatarea spațiului la bizantini

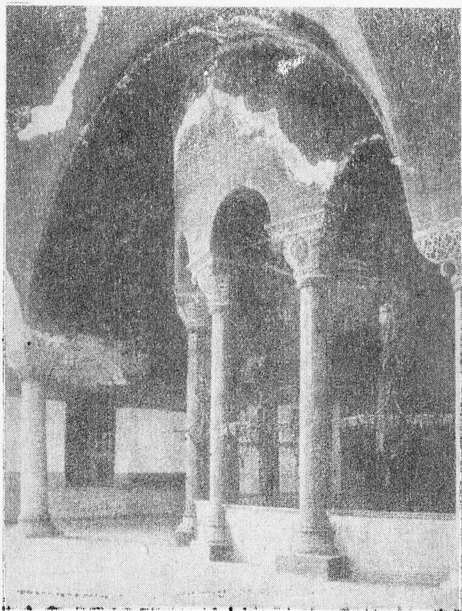
Verso:

Sant'Apollinare Nuovo, Ravenna (493–526)
Anthemios din Tralles și Isidor din Milet, Sf. Sofia, Constantinopol (terminat în 537)
San Vitale, Ravenna (530–47)

Sus:

San Vitale, Ravenna (530–47)





PLANŞA 8 a

Accelerarea direcţională şi dilatarea spaţiului la bizantini

Verso:

Anthemion din Tralles şi Isidor din Milet: Sf. Sofia, Constantinopol (terminată în 537), Interioare.

Sus:

Anthemion din Tralles şi Isidor din Milet: Sf. Sofia, Constantinopol. Exhedre văzute din interiorul galeriilor superioare.

blemele arhitecturii paleocreştine şi bizantine, răstoarnă această arhitectură, creînd ceva fundamental diferit.

Biserica creştină de pînă atunci avea o structură simplă. Dacă am vrea să o reprezentăm într-o machetă de carton, ne-ar ajunge cîteva dreptunghiuri pentru pereţi, pentru acoperişurile înclinate, podea şi galerii, şi totul ar fi gata. Variază lungimea, lărgimea, numărul navelor şi prin urmare modelul de carton va fi şi el mai lung sau mai scurt, în funcţie de caz sau de preferinţă. În istoria artei, acolo unde se caută personalitatea şi poezia caracteristică şi inimitabilă a fiecărui monument, nu este legitimă o astfel de generalizare şi va fi necesar să distingem bazilică de bazilică, aşa cum a fost deosebit templu de templu în Grecia. Dar în această rapidă trecere în revistă a concepţiilor spaţiale, putem fi siguri că pentru a prezenta organismul arhitectural este de ajuns să facem un model pentru templul grecesc şi unul pentru biserica creştină longitudinală pînă la epoca romanică.

Dar ia să încercăm să construim un model după Sant'Ambrogio sau după catedralele din Durham sau Cluny. Vom vedea că nu mai sînt de ajuns bucăţile de carton. Nu mai este de ajuns să lărgim sau reducem, proporţiile golurilor, să adăugăm sau să scoatem o coloană sau un stîlp, să vopsim pereţii cînd într-un alb strălucitor, cînd în culori, să tăiem ferestre mai mari sau mai mici. Nu este de ajuns să formăm calote pentru abside, exhedre şi cupole. Este nevoie de alte instrumente cu care să redăm fie şi schematic, bolţile în formă de cruce, pilaştrii poligonali, nervurile şi contraforturile. Desigur, cartonul poate fi încă folosit, dar va fi nevoie de un carton gros, pentru că zidurile romanice sînt încă abrupte; înainte de a ridica pereţii, va fi necesar să construim din sîrmă elementele esenţiale ale structurii romanice, acolo unde forţele statice se localizează şi se împart. O adiere de vînt ajunge pentru a răsturna mica machetă a bisericii paleocreştine sau bizantine, cu planurile sale de carton suprapuse dar neîmbucate. Biserica romanică, în schimb, cu organismul său structural, cu scheletul de sîrmă bine înfipt în podea şi ridicîndu-se pînă în tavan, care traversează diagonal traveele şi revine la pămînt, nu poate cădea la o suflare de vînt, pentru că elementele sale sînt strîns unite. Lungimea bisericii (fig. 19) nu va mai fi arbitrară, ci

va fi multiplul arcadelor centrale; iar lărgimea arcadelor laterale nu va mai fi stabilită după bunul plac, ci va fi un submultiplu al navei centrale.

Arhitectura romanică este caracterizată de doi factori: înlănțuirea tuturor elementelor clădirii și metrica spațială. În ceea ce privește prima trăsătură, putem spune că arhitectura nu se mai realizează la nivelul suprafețelor, al pielii ci la cel al structurii, al scheletului. Concentrarea lentă, treptată a împingerilor și rezistențelor, reducerea grosimii zidurilor, pe măsură ce se maturizează — prin încercări succesive — conștiința așa zice mușchiulară, a structurii, eliminarea definitivă a arcului triumfal, care împiedica unitatea bisericii, dispariția atriumului și prin urmare atenția mai mare acordată fațadelor care exprimă distribuția spațiului interior: toate aceste elemente, în interdependența lor, fac din clădirea romanică un organism care pare să renască, să-și recîștige încrederea în sine și în dialectica forțelor sale, spre deosebire de corpul inert al primelor temple creștine, fie ele de o splendoare austeră sau de imobilitatea bisericii bizantine, fie ea cît de strălucitor împodobită. Civilizația barbară și primitivă din secolele VIII—X a smuls hlamida bizantină și a scos la iveală asprimea virilă a corpului structural. Acum corpul devine organism, are conștiința unității și circulației sale, se mișcă.

Se poate face o paralelă între metrica organismului roman din punct de vedere spațial și metrica poeziei culte. Sistemul bisericii S. Sabina este un *a—a—a—a—a—a—a* indefinit; în Sant' Apollinare, el se accelerează *aaaaaaa*; se articulează în *b—a—a—b* în S. Maria în Cosmedin, dar este o articulare care privește doar pereții și care nu se exprimă transversal. La Sant' Ambrogio, în schimb, sistemul nu se reduce la un simplu *a—b—a—b—a*, ci dată fiind importanța ierarhică a pilastrilor care se prelungesc în nervurile bolților în cruce, este un *A—b—A—b—A*, în care de-a lungul veacurilor. *A*-ul devine tot mai mare și *b*-ul tot mai puțin important. Semnificația esențială a contribuției romanice constă în aceea că problema nu se mai pune în termeni bidimensionali, ci într-o unitate de travei, ele însele tridimensionale, închizînd în ele spațiul interior. Din această cauză, spațiul și volumetria cutiei zidurilor se îmbină într-o tot mai strînsă unitate expresivă.

Dacă pasul omului avea o cadență uniformă în vechea biserică creștină, era mai fluent în cea bizantină, și se întrerupea în pauze care corespundeau unor nevoi pur emoționale în S. Maria în Cosmedin, de data aceasta în Sant'Ambrogio, în Domul din Modena, în S.Zeno din Verona (Pl. 9a), în catedralele romanice din Franța, Anglia, Spania și din Europa întreagă, drumul omului corespunde unor cerințe psihologice mult mai complexe decît cele impuse de o direcție univocă.

Contrastele dimensionale și continuitatea spațială a stilului gotic

Una din cele mai răspîndite păreri greșite este aceea că stilul gotic s-ar trage din cei romanic, ba mai mult că el ar reprezenta perioada de maturitate a stilului precedent, țelul la care doreau să ajungă arhitecții din sec. al XII-lea. Această greșeală se datorează confuziei filozofice între progres tehnic și presupusul progres al artei, și, ceea ce este mai grav, din punct de vedere critic, ea se datorează indiferenței cu care sînt privite spațiul interior și scara clădirilor.

Din punct de vedere al construcției, este evident că stilul gotic continuă, adîncește și desăvîrșește încercările romanice. Autorul bisericii Sant'Ambrogio a sprijinit bolțile sale pe nervuri, dar ele erau atît de masive încît și fără nervuri ar fi rămas în picioare; el a concentrat greutățile pe pilaștri, dar zidurile erau atît de groase încît ar fi putut probabil suporta singure împingerile. Sistemul structurii bazată pe un schelet se perfecționează sensibil în perioada gotică, tehnica arcurilor ogivale reduce împingerile laterale; arcurile rampante și contraforturile se transformă în brațe mușchiuloase, capabile să opună rezistență împingerilor. Organismul romanic devine mai zvelt; în cele trei secole care au urmat, pînă în plin secol al XVI-lea, în Franța, Anglia și Germania el atinge paroxismul tensiunii, devine un mănunchi de oase, de fibre și de mușchi, un schelet arhitectural acoperit de cartilaje imateriale. În aceste țări unde stilul gotic și-a găsit expresia cea mai completă și apoi culmea decadenței, visul de a descărna, de a nega pereții, de a stabili o continuitate spațială între interior și exterior, părea realizat. Marile vitralii, cu figuri legendare, bolțile umbre-

!are, dantelele decorative ale sculpturii narative, dimensiunile enorme ale catedralelor anulează simțul suprafețelor și al planurilor, reduc întregul vocabular plastic la o dialectică de linii dinamice, încordate, gata să se frîngă. Am revăzut cîteva catedrale engleze care fuseseră bombardate: vitraliile erau distruse, iar panourile dintre nervurile bolților erau dărîmate. Ei bine, acele structuri descătușate pînă și de cartilajul transparent care le unea, păreau a fi împlinit, în sfîrșit, visul arhitecților gotici: să creeze spațiul, să-l scandeze, să-l exalte, să-i dea o formă fără să-i întrerupă continuitatea.

Dacă aceasta a fost o aspirație originală a arhitecturii gotice, există o temă spațială mult mai importantă care o deosebește de cultura romanică. Este vorba de contrastul dintre forțele dimensionale. Pentru prima oară în istoria bisericilor creștine și de fapt a întregii arhitecturi, artiștii concep spații într-o antiteză polemică cu scara umană, spații care trezesc în sufletul privitorului nu o stare de contemplație liniștită ci una de tensiune, de sentimente și tendințe contradictorii, de luptă.

Am mai vorbit de opoziția dintre scara umană și cea monumentală. Conștiința spațială modernă, pe care o vom analiza la sfîrșitul acestui capitol, este în mod special sensibilă la această problemă. Știm să deosebim o clădire concepută și construită pentru om de o clădire-simbol, construită pentru a reprezenta o idee, un mit, care are ca scop să impresioneze, să domine omul. Știința contemporană ne dă posibilitatea să aprofundăm critica acelor spații în care, pentru a folosi o expresie obișnuită, „nu te simți ca acasă". Pînă acum am stabilit o diferență cantitativă și psihologică, subliniind că fiecare clădire este determinată de raportul dintre dimensiunile sale și cele ale omului și că schimbarea acestui raport duce fie la o farsă ridicolă, fie la o retorică goală; dacă reducem un templu grec la jumătate, obținem o jucărie și dacă-i dublăm dimensiunile, obținem unul din nenumăratele produse respingătoare neogrecești.

Scara, însă, are și o altă semnificație care nu mai privește de data aceasta proporția dintre clădire și om, ci proporțiile clădirii, față de om. Arhitectura occidentală pînă la perioada romanică a exprimat aceste proporții în două feluri: 1) prin echilibrul direcțiilor vizuale, sau 2) prin predominarea uneia din liniile directoare. La templele grecești și în clădirile creștine cu schemă centrală găsim un echilibru perfect. Predominarea unei linii directoare o întîlnim în templele egiptene de la Karnak (Pl. 19) sau Luxor (direcție verticală), sau în bazilica bizantină (direcție orizontală). În clădirile gotice, în schimb, coexistă și se opun, într-o antiteză tăcută dar puternică, două direcții: cea verticală și cea orizontală. Privirea este atrasă de două indicații opuse, de două goluri spațiale, de două teme. Istoria spațială a catedralelor gotice din întreaga Europă, diferențele dintre școlile naționale și regionale, fizionomia specifică a fiecărui monument în parte sînt determinate, în primul rînd, de forța și evidența cu care apare acest contrast dimensional (Pl. 10). Atenția este îndreptată în primul rînd asupra raportului între dreptunghiul secțiunii și dreptunghiul planului, și abia după aceea către raportul dintre aceste două dreptunghiuri și om.

Dacă comparăm stilul gotic italian, francez și englez (fig. 20 și 21), constatăm că acest contrast se accentuează pe măsură ce înaintăm spre nord. În domul din Milano (Pl. 10 a), cu cele cinci nave ale sale, lățimea este mult superioară înălțimii; direcția longitudinală predomină, iar cea verticală este într-atît de secundară, încît spațiul are un echilibru clasic și nu trăiește o dramă gotică — cu toate ogivele, pilaștrii îngemănați, traforurile dantelate, acompaniamentul triumfal de săgeți și coame, pe scurt toată iconografia de conținut a stilului. La stilul gotic francez, înălțimile cresc, dar se mențin adesea cele cinci nave ca la Notre-Dame și la catedrala din Bourges; sau celor trei nave, li se adaugă un șir de capele, ca la catedrala din Amiens sau, în fine, navele se transformă în largi ambulatorii care înconjoară absida, dînd naștere unei mișcări circulare care, în ultimă instanță, subliniază direcția longitudinală, unind cele două laturi ale bisericii. În marile catedrale ale Angliei medievale, în schimb, la Ely, Salisbury, Worcester, Lichfield și Westminster, cele două motive direcționale apar simultan și încărcate de aceeași valoare. Direcțiile longitudinale se frîng în unghiuri drepte, în prezbitere sau în capelele terminale, navele nu depășesc numărul de trei, și de aceea factorul de lărgime a pilastrilor, a bolților umbrelare și a ferestrelor duce la o negare a suprafețelor și a planurilor, la o tratare nervoasă pe care nu o întîlnim nici măcar la catedralele din Reims sau din Chartres, sau la Sainte-Chapelle din Paris.

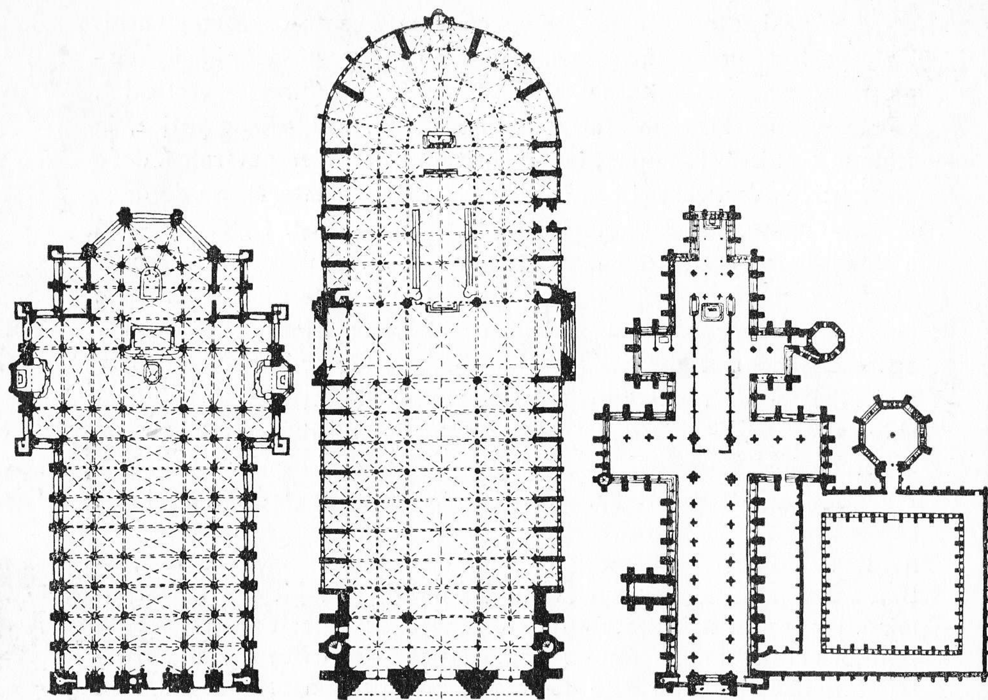


Fig. 20. Domul din Milano (început în 1386), Notre-Dame din Paris (1163—1235) și Catedrala din Salisbury (1220—58); planuri.

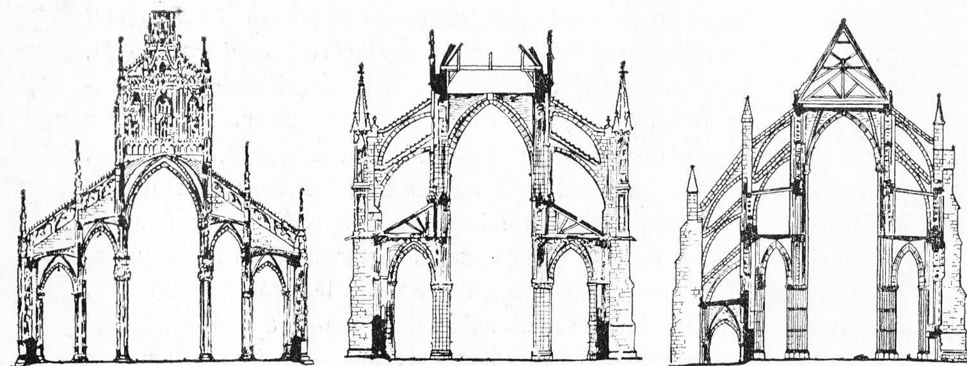
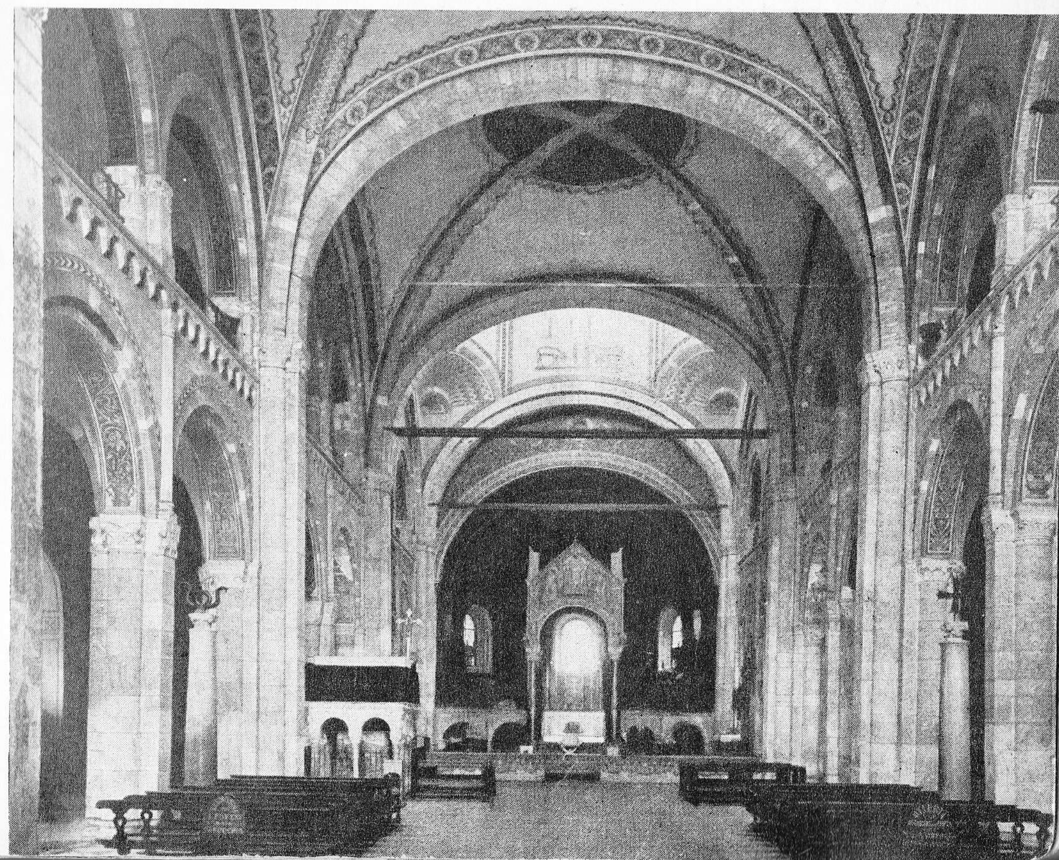
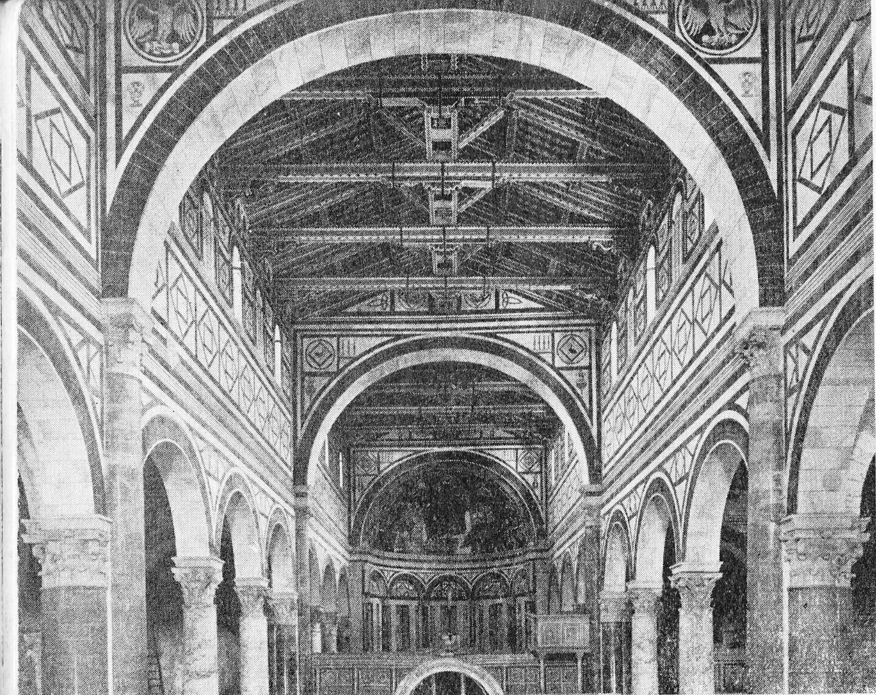
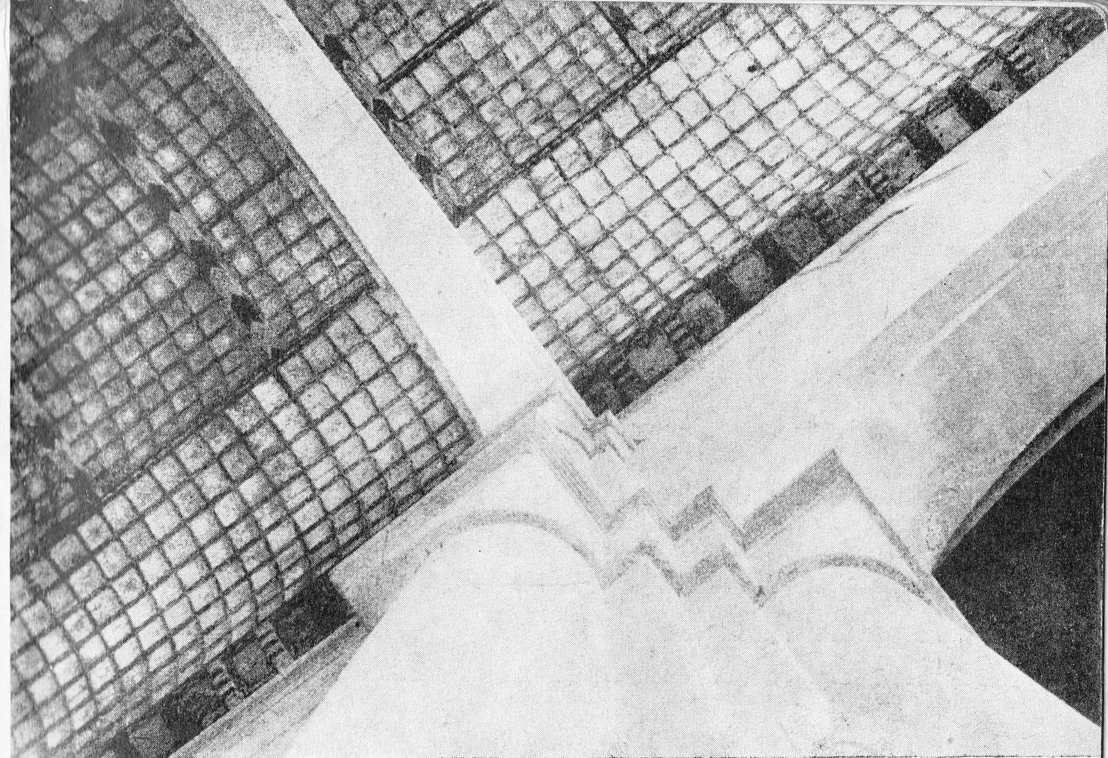


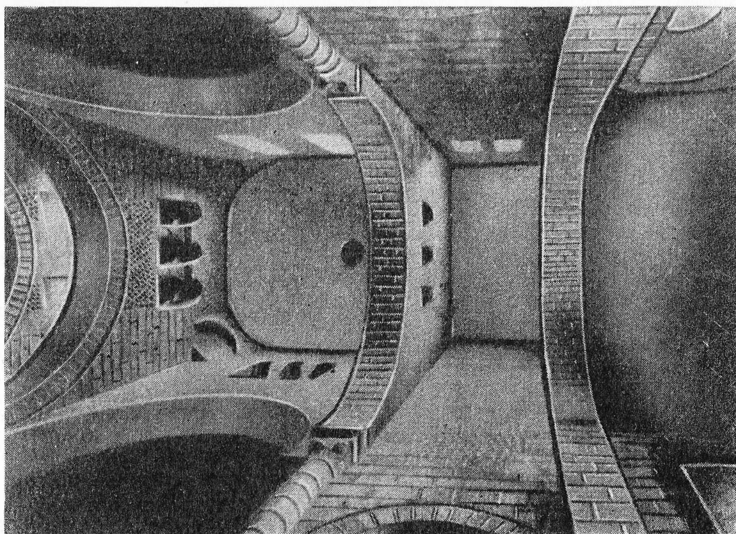
Fig. 21. Domul din Milano, Catedrala din Reims (1212—41) și Mănăstirea din Westminster (1245—69); secțiuni.

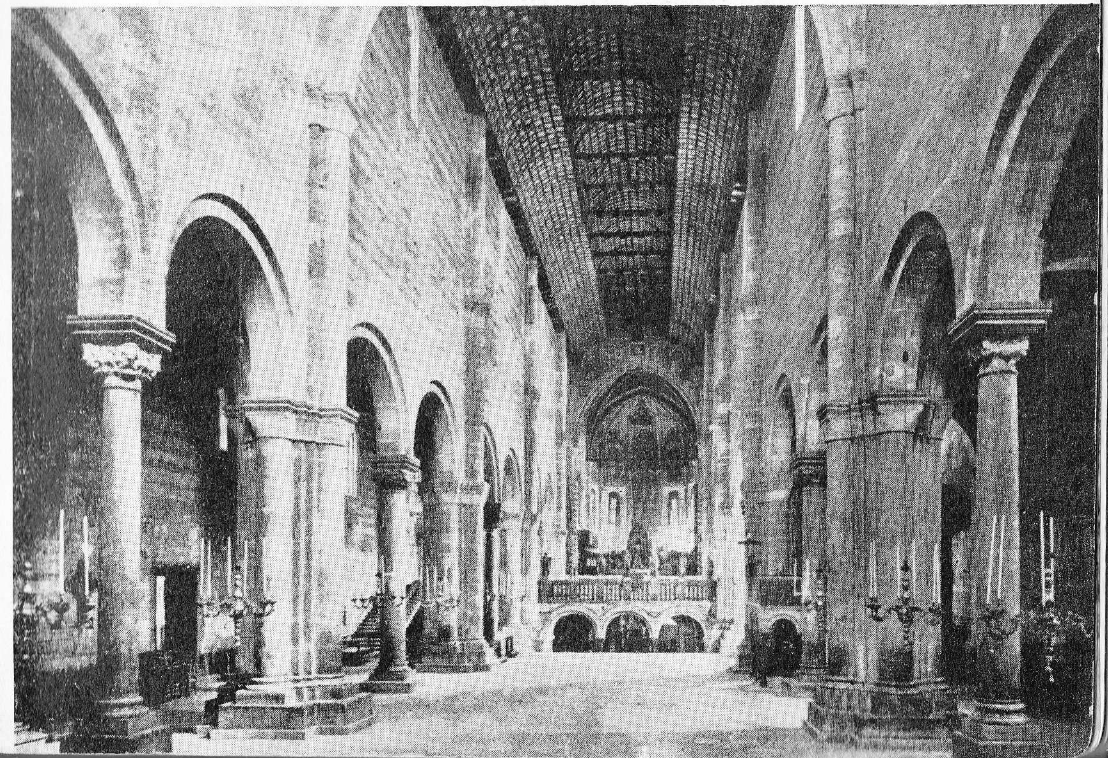












PLANȘA 9

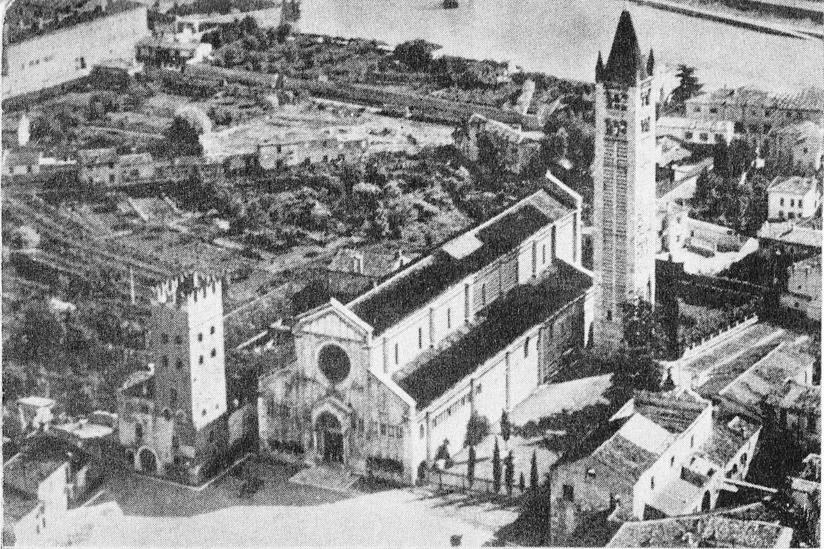
întreruperea ritmurilor de către barbari și metrica romanică.

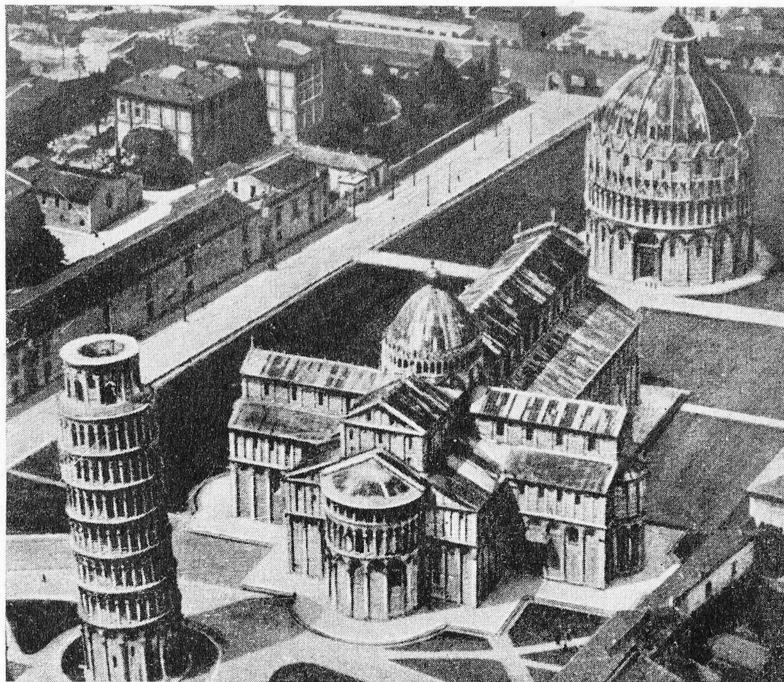
Verso:

Santa Maria în Cosmedin, Roma (sec. VII—VIII)
Sant'Ambrogio, Milano (a doua jumătate a sec. XI).

Sus:

San Miniato al Monte, Florența (1018—63)
Tavanul Corului din Catedrala de la Mächtige.





PLANȘA 9 a
Metrica romanică

Verso:
San Zeno, Verona (sec. XII–XIII). Detaliu și vedere din interior.

Sus:
San Zeno, Verona. Vedere din exterior
Buschetto și Rainaldo: Domul din Pisa (1063 – sec. XII). Diotisalvi: Baptisteriul din Pisa (1153 – 1399). Bonanno: Turnul din Pisa (1173)

Bineînțeles că exploatarea la maximum a posibilităților unei teme spațiale, prin acrobații tehnice și frenezii decorative, nu înseamnă crearea unei arhitecturi mai frumoase — acest lucru l-am subliniat în repetate rînduri. Putem prefera Notre-Dame catedralei din Salisbury, ne putem simți mai apropiați de o biserică romanică decît de o catedrală gotică. Dar aceasta este o chestiune de preferință, de gust, de apreciere critică personală. Pe noi ne interesează să stabilim caracterul spațial, limbajul unei epoci, cultura în care se nasc monumentele cu trăsăturile lor artistice proprii.

Arhitectura gotică engleză prezintă, în afară de caracteristicile mai sus menționate, o trăsătură foarte modernă, pe care o vom numi organică: este vorba de acea expansiune, de posibilitatea de creștere și de articulare a clădirilor. În timp ce Domul din Milano și catedrala Notre-Dame rămîn construcții izolate, catedralele engleze se leagă de o serie de alte construcții, se prelungesc în ele și le domină. Aceeași trăsătură apare în alte teme, în mînăstiri, în palate, în case. Aceasta este trăsătura narativă a arhitecturii și a urbanisticii medievale, a cărei metodă constă într-un discurs în timp, reluat de persoane și generații diferite, unite doar de o profundă coerență lingvistică; profundă, dar în același timp diferită, liberă, întreruptă, ce se opune sentinței univoce a concepțiilor clasice, axelor minore și majore care împart orașul, tuturor clădirilor, din orice epocă ar fi ele, care prezintă o singură valoare o singură frumusețe, aceea a întregului din care nu se poate lua și la care nu se poate adăuga nimic, în care strălucește ideea și personalitatea, dar lipsește expresia procesului vital, care devine tot mai bogat în dezvoltarea sa istorică.

Legile și măsurile spațiului din secolul al XV-lea

Primul volum al manualelor de istorie a artei se termină întotdeauna cu stilul gotic, iar volumul al doilea începe cu Renașterea. Această clasificare făcută din motive practice a generat în mintea marelui public ideea unei intreruperi, lipsită de temei în deosebi în istoria arhitecturii și peste care criticii au încercat în zadar să restabilească o continuitate istorică. În secolul al XV-lea a fost descoperită America, a fost descoperită perspectiva, a fost descoperit tiparul dar nu a fost

descoperită arhitectura Renașterii, ale cărei origini trebuie căutate în sec. al XI-lea și al XII-lea și care este prezentă fără întrerupere în tot Evul Mediu. Nu numai documente ca Porticul de la Civita Castellana, biserica Ss. Apostoli și S. Miniato din Florența (Pl. 9) stau mărturie nașterii culturii Renașterii înainte de sec. al XV-lea, dar însuși sensul arhitecturii italiene din secolele XIII și XIV (Pl.10 a) este o premiză a atitudinii umaniste. Această afirmație este adevărată, mai ales dacă ne referim la substanța spațială a arhitecturii, la contrastele dimensionale gotice care, așa cum am văzut, sînt mult atenuate în Italia. Ordinul cistercian creează o zonă de influență gotică în Italia, cuprinsă între Vercelli și Puglie, unde apar cîteva monumente construite de arhitecți străini. Dar, în același timp, se dezvoltă școlile italiene nu numai în centrele din sud, care-și trag seva din splendoarea arhitecturii arabo-normande, sau la Veneția unde apar teme independente, dar în întreaga Toscană și zonă mediteraneană, atît de bogate în monumente, încît merită să li se acorde un spațiu ceva mai important în istoria arhitecturii europene, decît un subcapitol al stilului gotic.

Chiar o trecere în revistă rapidă, dar obiectivă, a operelor din sec. al XIV-lea italian, lămurește problema continuității dintre arhitectura romanică și gotică și cea din Renaștere. Mitul după care Brunelleschi încheie cu Cupola S. Maria del Fiore secolul XIV și deschide cu Portico degli Innocenti, secolul al XV-lea nu are nici o bază în faptele concrete ale istoriei arhitecturii, ca de altfel multe alte mituri. Depășind pentru o clipă obiectul studiului nostru, nu este inutil să amintim cititorului profan că și celelalte mituri ale clasicismului, sau mai rău, ale romanității, ale Renașterii, nu sînt decît referiri foarte sumare și ambigue la adevăruri mult mai complexe. Mult timp Renașterea a fost considerată după două concepții opuse: prima dorea s-o prezinte ca pe o noutate absolută față de perioada precedentă, fiind incapabilă deci să o plaseze în istorie: a doua dorea să o reducă — la un „neo" —, la o reîntoarcere la arhitectura romană, despuind-o de vitalitatea ei creatoare. Pentru a elimina aceste răspîndite prejudecăți, critica contemporană a trebuit să-și îndrepte eforturile în două direcții: să revendice originalitatea Renașterii și, în același timp, poziția ei bine stabilită în continuitatea istorică a culturii.

Care este elementul nou ce-și face apariția imediat în arhitectura sec. al XV-lea, începînd chiar cu Brunelleschi? Este, în esență, o judecată matematică aplicată pe metrica romanică și gotică. Se caută o ordine, o lege, o disciplină contrară spațiului gotic incomensurabil, infinit și împrăștiat și a celui romanic, lipsit de legi. San Lorenzo și Santo Spirito (Pl. 11) nu s-ar deosebi cu mult, ca spațiu, de unele biserici romanice, dacă n-ar exista în primele două o metrică spațială bazată pe relații matematice elementare, care nu răspund unor necesități de construcție sau de corespondență cu arcurile sau bolțile. Tot ceea ce este numit intelectualism și umanism tipic Renașterii se traduce, în termeni spațiali astfel: intrînd în S. Lorenzo și în S. Spirito ajung cîteva secunde de observații pentru a *măsura* întregul spațiu, pentru a-i înțelege legile.

Este vorba de o inovație radicală din punct de vedere psihologic și spiritual. Pînă atunci, spațiul unei clădiri stabilea ritmul pasului omului, îi conducea privirea de-a lungul liniilor directoare dorite de arhitect; cu Brunelleschi, pentru prima oară, nu edificiul îl posedă pe om, ci omul, înțelegînd legea simplă care guvernează spațiul, posedă secretul clădirii. Cînd spunem ev mediu-transcedență și renaștere-imanență, facem o aluzie literară la faptul că nu mai sîntem atrași de ritmul paleo-creștin, nu mai sîntem tîriți de fuga perspectivelor bizantine, nu mai sîntem împinși de succesiunea înceată și întunecoasă a traveelor romanice, nu mai sîntem ațîțați și torturați de mistica înălțimilor și de violența longitudinală gotică ci, cînd ne aflăm în San Lorenzo, avem senzația de a fi la noi acasă, într-o casă construită de un arhitect care nu mai este răpit de extaze religioase, ci urmează metode și procese umane, întru nimic misterioase, ba dimpotrivă înzestrate cu un calm și o precizie de o evidență universală. Templul grec oferă un echilibru și o seninătate asemănătoare, datorită scării sale umane, determinată de raportul dintre elementul sculptural și om. De aceea nu este întîmplător că cei care nu înțeleg Grecia ca Ruskin, sau ca Frank Lloyd Wright, sînt ostili și față de Renașterea italiană. Dar, marea cucerire a secolului al XV-lea italian este de a fi transferat semnificația conținută de templul grec la spațiul interior, sau mai exact, de a fi tradus în termeni spațiali, metrica care în perioada romanică și gotică se mărginea exclusiv la planuri.

Observatorii superficiali acuză Renașterea de culturalism, dar ea este în fond leagănul celor mai îndrăznețe experiențe moderne. Intoleranța noastră liberală față de tot ceea ce se impune omului, față de tot ceea ce îl domină și îl apasă, respingerea noastră actuală a arhitecturii monumentelor ca atare, premiza socială a orașului creat pentru om, a casei concepută în funcție de nevoile materiale, psihologice și spirituale ale cetățeanului modern: această atitudine a noastră imanentă, organică, spirituală își are originea în arhitectura secolului al XV-lea, deoarece atunci au fost puse bazele ideii moderne în arhitectură, după care omul este cel care dictează legile clădirii și nu invers. Toate eforturile Renașterii au fost îndreptate spre accentuarea controlului intelectual al omului asupra spațiului arhitectural, iar noi care, după îndelungi căutări eclectice și autocritice, ne aflăm într-o epocă în care există o profundă unitate între cultură și intențiile individuale — cînd se face o strînsă legătură între momentul poetic și clipa reflectării — ne întoarcem privirile spre civilizația din secolul al XV-lea, tocmai pentru că în ea și-au găsit locul gîndirea și arta, știința nouă, poezia și geniul. Substratul logic, aproape matematic, al acestei epoci, nu a dus niciodată la o producție mecanică, ci a pregătit baza solidă a unui vocabular spațial comun care, nu numai că nu a ucis exprimarea individuală, dar i-a dat aripi și a stimulat-o.

În lumina acestor cerințe intelectuale, este firesc ca arhitecții din secolul al XV-lea să revizuiască toate schemele tradiționale ale organizării spațiului. În San Lorenzo, măsurarea spațiului a însemnat pentru Brunelleschi construirea după raporturi matematice simple. Dar la Santo Spirito nici aceasta nu a fost de ajuns; arhitectul nu a simțit numai nevoia să extindă metrica asupra întregii biserici, egalizînd transeptul cu navele și prelungind schema longitudinală dincolo de acesta, ci mai mult, el a închis circular această metrică spațială, continuînd navele laterale în golul absidei și, în planul original, din păcate nerealizat, (fig. 22, Pl. 4 a), pînă la peretele de la intrare. Pentru a controla în întregime spațiul, pentru a da unitate concepției sale arhitecturale, Brunelleschi a simțit nevoia să nege la maximum axa longitudinală și să creeze o mișcare circulară în jurul cupolei. Celelalte elemente originale ale arhitecturii din secolul al XV-lea răspund acelorași imperative spațiale.

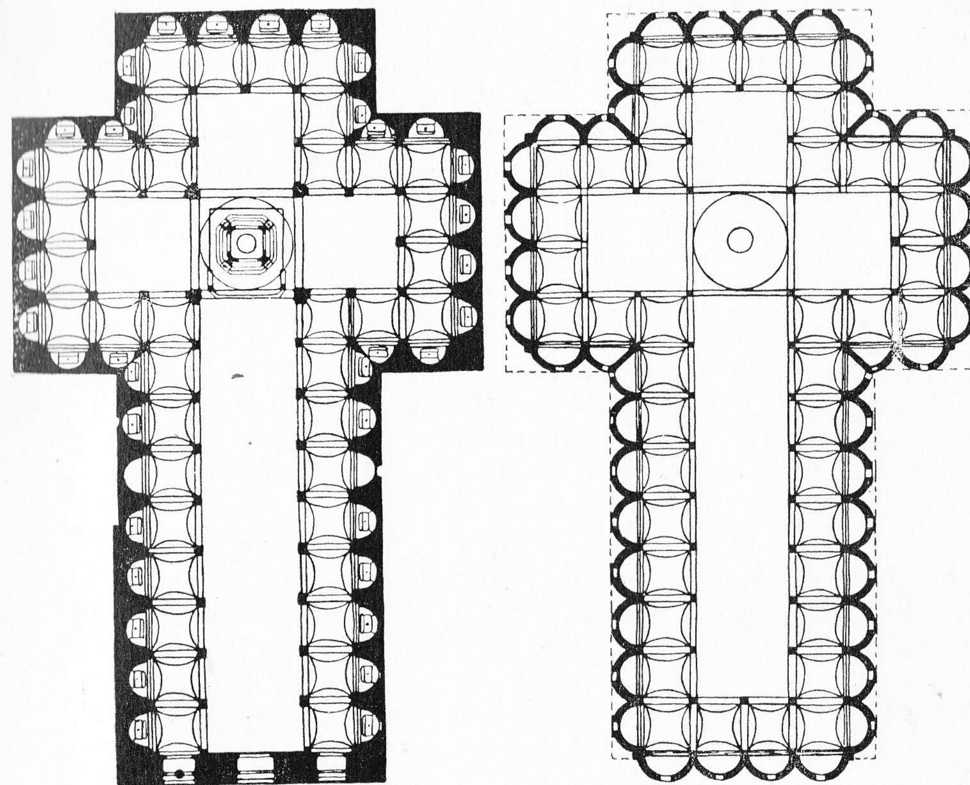


Fig. 22. Brunelleschi; Santo Spirito, Florența (început în 1436) Plan actual și plan original.

Unei concepții unitare a spațiului îi corespunde în mod logic o schemă de plan central și nu longitudinal. Am văzut că intenția arhitecturii paleocreștine și bizantine era de a înzestra cu o forță dinamică pînă și clădirile de plan central; acuma ne aflăm în fața unei tendințe contrare și anume de a controla rațional orice energie dinamică inerentă axelor. În secolele XV și XVI abundă și sînt preferate edificiile de plan central, de la S. Sebastiano din Mantova pînă la proiectele catedralei S. Pietro ale lui Bramante și Michelangelo; la schema în cruce latină, brațul lung a fost restrîns. Acolo unde a fost posibil, s-a trecut la crucea greacă, unde brațele se echilibrează, unde nu se mai ajunge

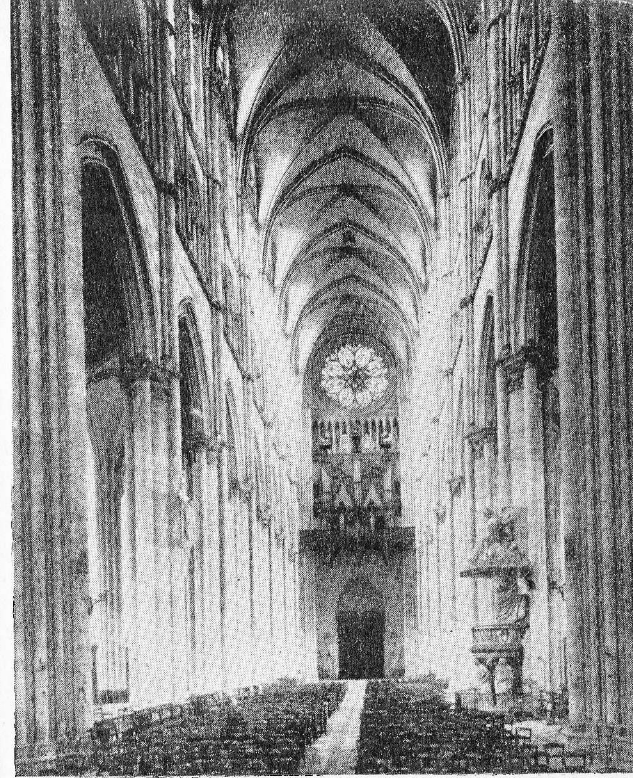
la un centru, ci se pornește de la centru de sub cupolă, iar de acolo se detașează navele. Navele laterale ale bazilicii creștine creează penumbre, zone indefinite, contrare noii tendințe de dominare intelectuală. De aceea, Alberti în S. Andrea din Mantova (Pl. 11 a) elimină navele minore, creează un singur spațiu lărgind nava centrală și adăugîndu-i un șir de capete laterale. O singură direcție, o singură idee, o singură lege, o singură unitate de măsură: iată care este dorința, umană și umanistică, clasică dar niciodată clasicistă, a arhitecturii Renașterii.

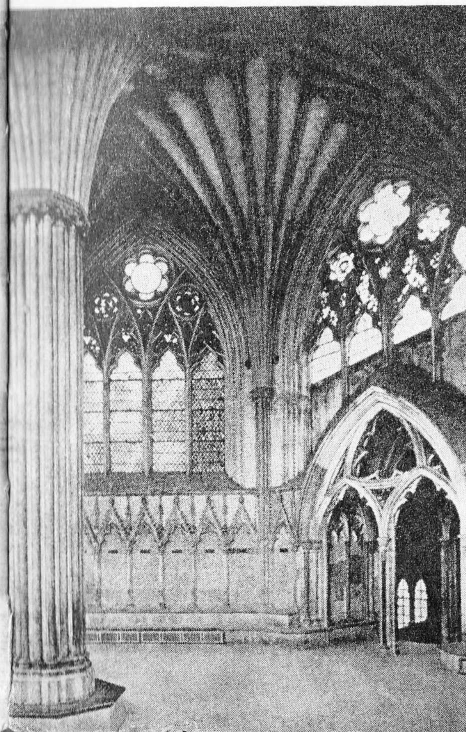
Același program îl regăsim în tratarea pereților. Este înlăturat orice factor decorativ medieval, începînd cu culorile: bicromia clădirilor lui Brunelleschi față de bogăția coloristică a suprafețelor din secolul al XIV-lea a însemnat o revoluție la fel de polemică și radicală ca și abolirea de către funcționaliști a ornamentației arhitecturii din secolul trecut.

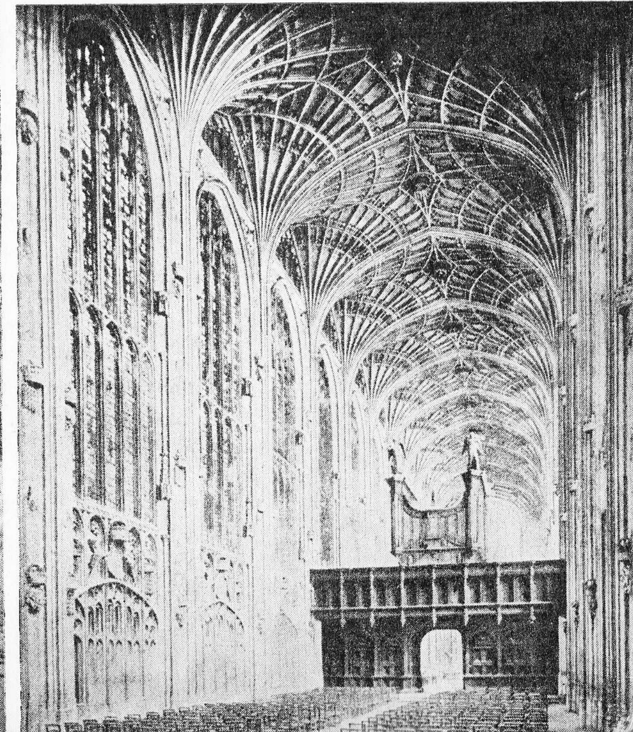
Palatele medievale prezintă suprafețe aspre în care ferestrele sînt elemente întîmplătoare, introduse fără o ordine de compoziție; de preferință, ele sînt niște deschideri asimetrice, scoase la suprafață de decorația lor sculpturală, în așa fel încît să nu fie întrerupte planurile cromatice. Asupra pereților acționează apoi liniile directoare ale cornișelor care rup liniile verticale și extind perspectiva dincolo de volumul clădirii, spre infinit. O asemenea concepție corespundea perfect cu temele spațiale gotice, dar era cu totul opusă culturii Renașterii care, înlocuiește tendința de a deschide perspectiva cu dorința imperioasă de a defini, de a măsura și a stabili o lege și pentru suprafețe. Și iată că, alături de Palazzo Strozzi, care raționalizează dar nu revoluționează iconografia medievală, Alberti împarte și măsoară pentru prima oară suprafața volumetrică cu pilaștri, stabilește un ritm simplu la Palazzo Rucellai. Ceea ce Brunelleschi a făcut cu spațiile interne, Alberti realizează cu suprafețe.

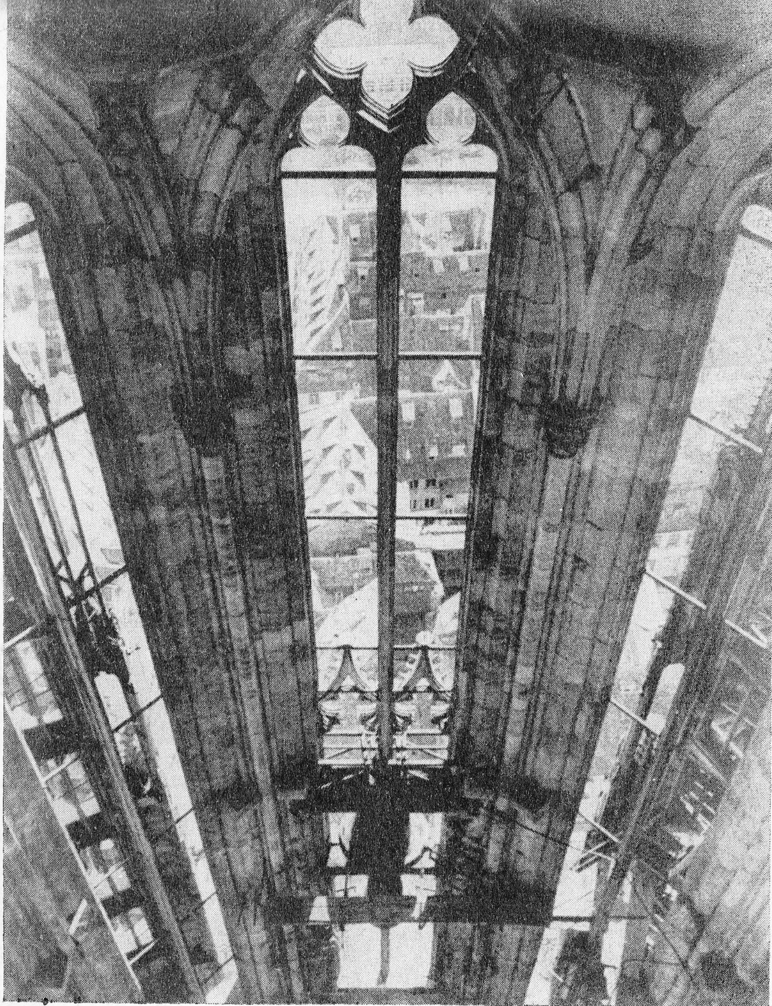
Și cum rămîne cu decorația aplicată atît de detestată? Ea a fost fără îndoială exploatată în cursul întregului secol trecut, în toate „vilele în stil italian" din Statele Unite pînă în Rusia: împotriva ei s-au îndreptat săgețile arhitecturii moderne. Dar această decorație aplicată, chiar dacă a devenit inertă și academică în imitațiile de proastă calitate, a răspuns în Renaștere temei spațiale a epocii, a prelungit











PLANŞA 10

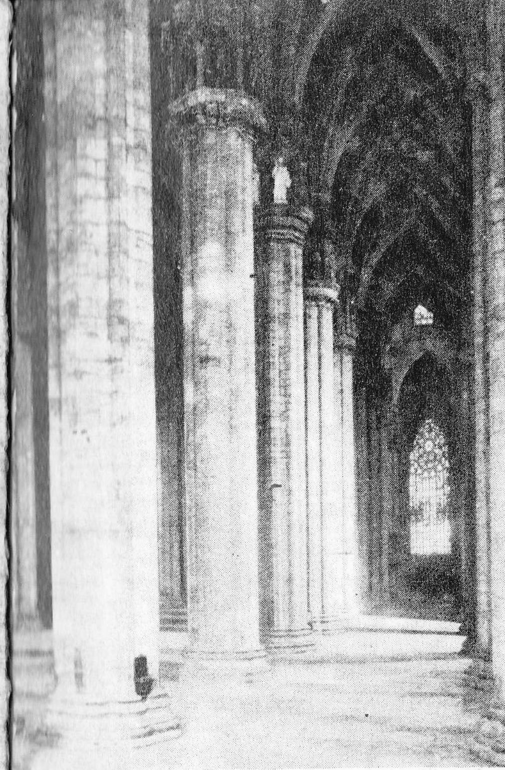
Contrastele dimensionale şi continuitatea spaţială a stilului gotic.

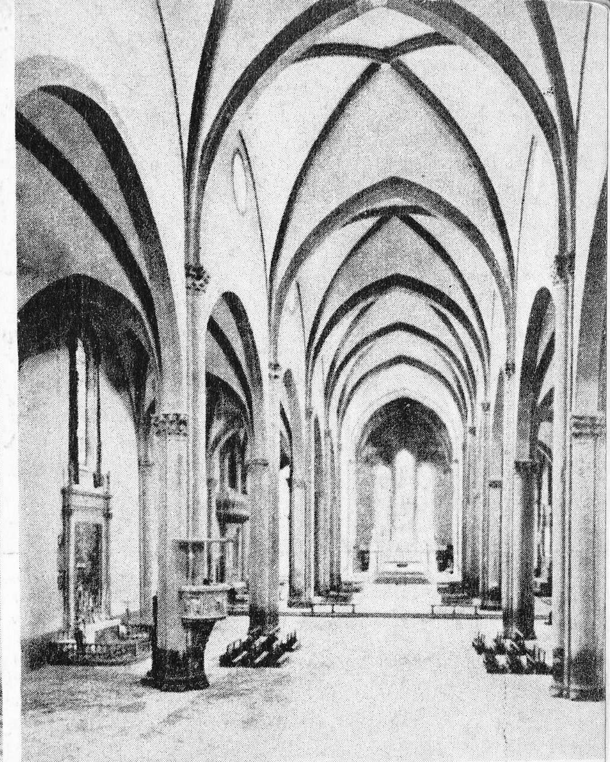
Verso:

Mănăstirea Westminster, Londra (sec. XII–XIV)
Catedrala din Amiens (1220–88)
Capela catedralei din Wells (1180–1425)
King's College, Cambridge: Capela (1441)

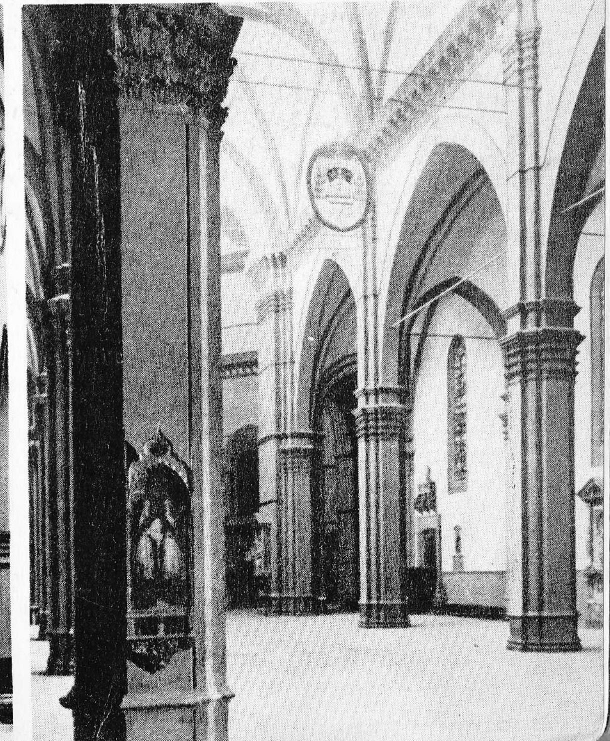
Sus:

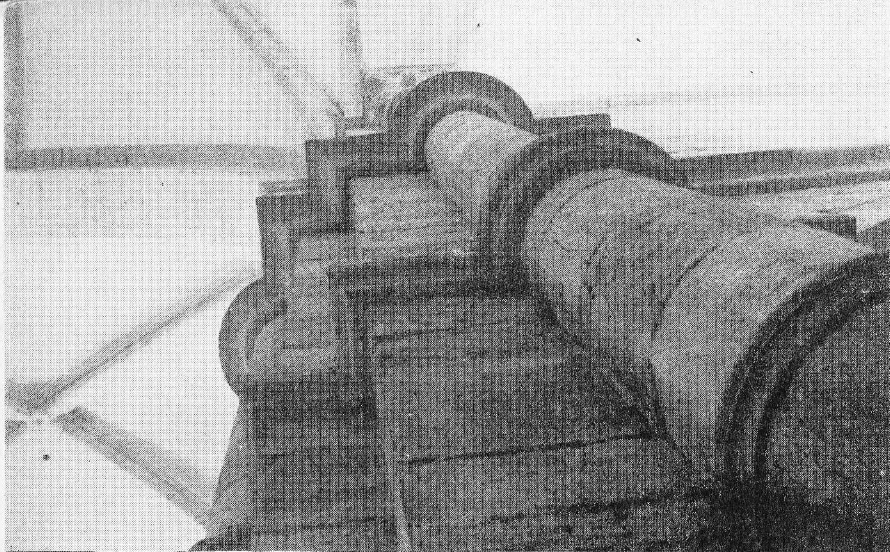
Interiorul turnului din Catedrala de la Strasburg (terminată în 1439)

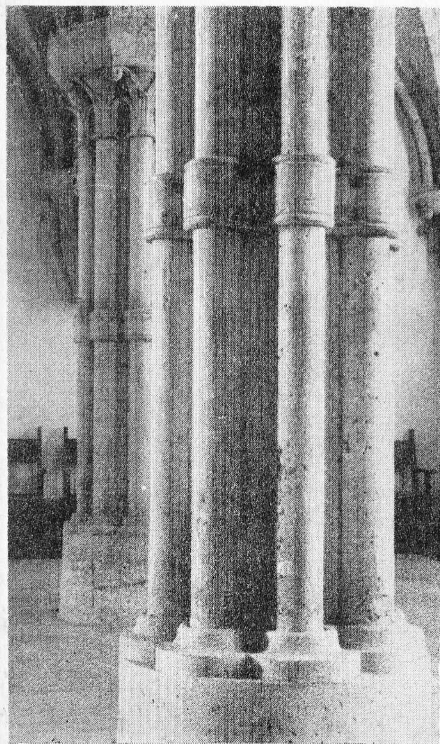












PLANȘA 10 a

Contrastele dimensionale și continuitatea spațială a stilului gotic.

Verso:

Domul din Milano (1386–1401). Navă laterală.
Fra Ristoro și Fra Sisto: Santa Maria Novella, Florența (1246– sec. XVI) Interior.
Antonio di Vincenzo; San Petronio, Bologna (1390–sec. XV)
Arnolfo di Cambio și Francesco Talenti: Domul din Florența (1296–1366)

Sus:

Mănăstirea San Galgano (1227–88). Pilastru (detaliu)
Mănăstirea Casamari (terminată în 1217). Pilastru din Sala de Colegiu

pînă la fața zidurilor o inspirație aplicată la construirea spațiilor, a fost un act de o profundă coerență și deci de o adîncă valoare culturală și artistică.

Volumetria și plastica secolului al XVI-lea

Temele spațiale fundamentale apărute în secolul al XV-lea au fost preluate în secolul următor și, prin lucrări create de numeroase genii, au fost îmbogățite cu motive volumetrice și decorative de o asemenea diversitate și individualitate încît ar fi deșartă orice încercare de a le sintetiza în cîteva rînduri.

Motivele culturaliste și arheologice precum și iluzia de a putea găsi o regulă general valabilă a frumosului care își făcuseră deja apariția în școală lui Alberti din secolul al XV-lea domină ideologia criticilor din secolul al XVI-lea, la care găsim afirmații de un conformism clasicist atît de plat, încît, dacă ar fi să ne limităm la cuvintele lor, nu am putea decît să le judecăm după aceleași criterii cu care am judeca erudiția neoclasică și pe cea din secolul al XIX-lea. Dar deosebirea între secolul nostru și psihologia celor din secolul al XVI-lea constă tocmai în faptul că noi, după ce am spulberat toate regulile, proclamăm o originalitate absolută pe care ne înverșunăm să o găsim pînă și la operele artistice minore, pe cînd cei din secolul al XVI-lea sau mai bine zis, artiștii de atunci — chiar cînd creau în modul cel mai liber, trădînd cu o indiferență lipsită de scrupule canoanele clasice, aveau sau falsa pudoare sau fățărnicia, sau dibăcia culturală, de a lăuda fără nici o rezervă antichitatea și de a se declara urmașii modești ai idealurilor sale arhitecturale. Există, de aceea, o prăpastie între cultură și viața creatoare, prăpastie care va vesti mai tîrziu scolastica neo-clasică, va constitui justificarea intelectuală a nenumărate eclectisme, dar care atunci nu a știrbit puterea vitală a acelor artiști de prim rang, de la Bramante la Palladio.

Așa cum am mai spus, în ceea ce privește temele spațiale, secolul al XVI-lea dezvoltă aspirația centralizatoare a secolului al XV-lea, viziunea spațiului absolut, care poate fi perceput cu ușurință din orice unghi, și care se exprimă prin echilibrul euritmic al proporțiilor. Față

de secolul al XV-lea, secolul de aur a dat viață acestor idealuri în forme reîncarnate, de o plasticitate abia latentă la Brunelleschi, mai realizată la Alberti și care izbucnește acum în nenumăratele variații tematice ale spațiului simetric.

Tempietto de Bramante la San Pietro in Montorio din Roma inaugurează secolul al XVI-lea, constituind oarecum și declarația sa program: afirmare centrală absolută, valorificare la maximum a raporturilor dimensionale dintre părțile clădirii, adică a elementului proporțional, plasticitate viguroasă (Pl. 12). Acest „tempietto" este un fel de Partenon al epocii și, ca atare, are toate defectele și toate calitățile capodoperei elenice. Dar analogia între Grecia și secolul al XVI-lea nu depășește acest ideal comun formal, deoarece programul arhitectural al secolului al XVI-lea impunea spațiile interioare.

Dacă stilul gotic a adus cu sine dorința unui spațiu continuu și infinit în lungimea dispersivă a perspectivelor sale, Renașterea timpurie nu a închis încă spațiul dar l-a ordonat după o metrică rațională care permitea să fie definit și măsurat; iar secolul al XVI-lea a realizat aceeași căutare spațială în termeni euritmici, întorcîndu-se la vechea antiteză dintre spațiul interior și exterior, dar de data aceasta cu soliditatea grea și corporală a pereților săi și cu plastica masivă a decorațiilor. Caracteristica arhitecturii acestui secol nu constă deci într-o reînnoire a concepțiilor spațiale ci mai degrabă într-un nou sens al volumetriei, al echilibrului static și formal al maselor în care dobîndește un nou înțeles dialectica spațială a secolului al XV-lea, întărită și făcută mai masivă de un gust care prefera un întreg rotunjit și o soliditate, adesea monumentală, unei linii sau unui plan cromatic.

În numele acestui gust au fost eliminate toate liniile directoare vizuale și dinamice. Dacă turnul gotic atrage privirea spre înălțimi, spre fleșa sa, dacă bazilica creștină stabilește ritmul mersului omului-dacă palatul sau curtea din secolul XV, indică prin zveltețea îmbinărilor și prin plăcute efecte liniare un itinerariu vizual circular, deși în cadrul unei scheme simetrice, în secolul al XVI-lea, forța dinamică, care înainte era reținută, dar nu stinsă, se potolește cu desăvîrșire. Un șir de arcade din secolul al XV-lea, cu toate că este tributar unei legi matematice de compoziție, dă impresia de mișcare prin vibrația continuă, intimă, a liniilor de forță; un șir de arcade din secolul al XVI-lea, în

schimb, stă într-un echilibru imobil cu toată gravitatea și greutatea sa. Îmbinarea planimetrică, spațială, volumetrică și decorativă nu mai este o simplă expresie a concepției arhitecturale, ci o sentință care organizează și domină totul (fig. 23). Motivele spațiului static al romanilor se îmbină și determină, fără s-o distrugă, cucerirea legii de compoziție a secolului al XV-lea.

În această privință a devenit clasică comparația între cupola din Santa Maria del Fiore și cea din S.Pietro. La Florența, idealul gotic al spațiului infinit este exprimat prin contrastul între nervurile proeminente și liniare și zonele neutre care împlinesc bolțile, în timp ce noile concepții ale Renașterii de măsurare a spațiului se manifestă în cele opt părți clare care îl înlănțuiesc și îl împart după o lege simplă, elementară. La Roma, nervurile sînt mai numeroase, spațiile umplute nu mai formează zone neutre, nu mai rămîne nici urmă din antiteza dinamică între linia de forță și perete, pe care Brunelleschi o păstrase, dîndu-i însă o ordine rațională, ci nervurile și urzeala se îmbină pentru a forma o masă plastică compactă. Cupola lui Brunelleschi, suspendată de octogonul planurilor tamburului, în mod firesc va fi lipsită de greu-

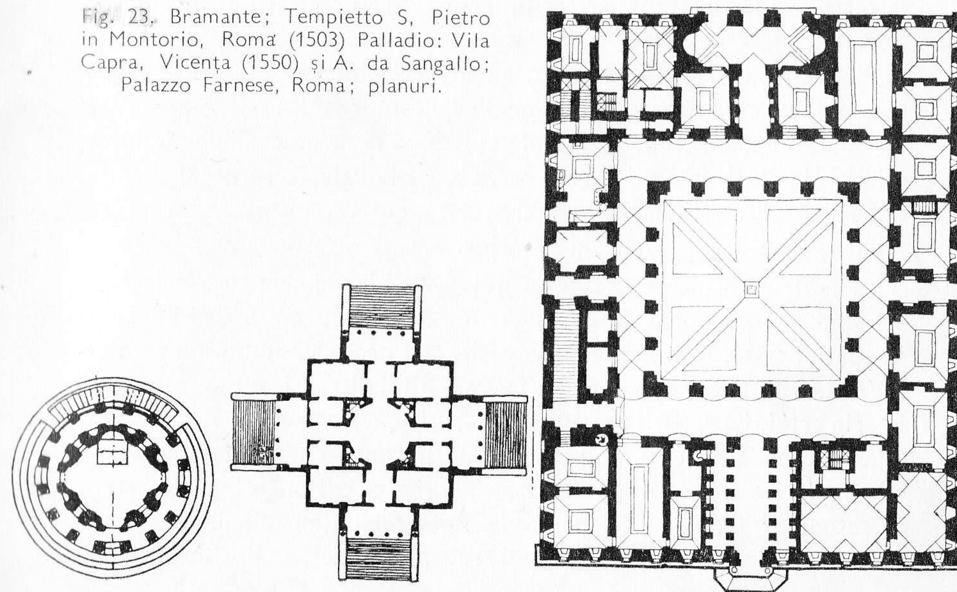


Fig. 23. Bramante; Tempietto S. Pietro in Montorio, Roma (1503) Palladio: Vila Capra, Vicența (1550) și A. da Sangallo; Palazzo Farnese, Roma; planuri.

tate, se va înălța deasupra bisericii fără să fie legată de ea, într-un echilibru de sine stătător, pe cînd cea a lui Michelangelo (mai ales în proiectul original, în care ea apare mult mai joasă decît a fost realizată ulterior) va pătrunde în corpul bazilicii, va fi adîncită în ea de tamburul greu, întărit de coloanele unite care în loc să articuleze și să separe, întăresc impresia statică. În concepția lui Michelangelo, marele efect al catedralei S.Pietro trebuia să fie produs de raportul dintre masa cupolei și masa bisericii, adică dintre două valori volumetrice compacte.

La palate ca și la edificiile comunale ale Evului Mediu, idealul gotic al spațiului continuu este exprimat cînd prin mari logii aerate, cînd prin finisajul și decorarea cutiei pereților care prin intermediul bosajelor capătă un intens joc de lumină și umbră, inundînd pereții, în timp ce prin ferestre și prin decorațiile lor, materia pătrunde în deschideri, determinînd o confuzie între plin și gol. Dacă acest ideal mai persista în Renașterea timpurie, ordonîndu-se rațional la Palazzo Strozzi și articulîndu-se în unități liniare la Palazzo Rucellai, în secolul al XVI-lea, în schimb, palatul va prezenta un volum unitar, își va accentua masiva gravitate fie prin predominarea plinurilor asupra golurilor, ca la Palazzo Farnese (Pl. 2), fie prin suprapunerea ordinelor, transpunere în termeni plastici a pilaștrilor liniari pe care i-am întîlnit la Palazzo Rucellai.

Dispărînd direcțiile liniare, au învins volumul și plastica. După cum linia terminală a unui palat medieval este crenelată - deci, la drept vorbind, nu este o linie terminală ci o zonă de contact dialectic între plinuri și goluri, între clădire și cer, tot așa la Palazzo Farnese, cornișa puternică a lui Michelangelo sugerează o greutate, accentuează ruptura între spațiul exterior și cel interior.

Analizînd arhitectura din secolul al XVI-lea riscăm cu ușurință să confundăm această năzuință către un întreg static, corporal și împlinit cu spațiul static roman, care și-a găsit, ce-i drept, imitatori în secolul XVI, dar, în măsura în care au fost simpli imitatori, nu au rămas în istoria artei. La artiștii autentici, aspirația către simetrie, idealul centric al rotondei, preferința pentru materia consistentă au fost întotdeauna împletite cu acea limpezime spațială și acea cultură a legilor metrice, studiate temeinic în perioada Reneșterii timpurii. Din această cauză, operele lor sînt consistente și grave, dar niciodată lipsite de viață.

Alteori, în cadrul aceleiași volumetrii și plastici, ele sînt ușoare și vesele; este de ajuns să amintim de vilele lui Palladio (Pl. 12a, 18) care însuflețesc cîmpiile din jurul Vicenței, dîndu-le o frumusețe străină de orice nostalgie arheologică.

Mișcarea și întrepătrunderea în spațiul baroc

Michelangelo nu a marcat începutul perioadei baroce, așa cum încă mai susțin atîtea manuale de istoria artei. El a dat consistență dramei din cea de a doua jumătate a secolului al XVI-lea care tindea să dea mișcare spațialității statice închise, și lupta fără să învingă. Raportul care există între Vignola, Michelangelo și Borromini nu se deosebește cu mult de cel dintre Panteon, Minerva Medica și Santa Costanza. Minerva Medica reprezenta sfîșierea romantică a spațiului închis roman, iar opera lui Michelangelo frămîntarea interioară a zidurilor, caracteristică secolului al XVI-lea. Intrarea bibliotecii Laurenziana din Florența (Pl. 12) reprezintă prototipul operei lui Michelangelo. Aici, ordinul colosal nu mai coincide cu pereții și volumul ei este simbolul plastic al dorinței de a frînge, de a lărgi, de a deschide, de a dărîma iar scara monumentală izbucnește și domină spațiul mic ca și cum ar vrea să aducă un strigăt de revoltă în stereometria sa statică. Dar, așa cum arhitectul Minervei Medica nu a putut crea un nou spațiu creștin și a trebuit să se mulțumească să subțieze pereții care închideau spațiul antic, la fel Michelangelo, sculptorul, nu a putut să se lepede de spațiul secolului al XVI-lea în numele unei teme noi, ci i-a modificat, i-a răsturnat volumele și zidurile, creînd astfel situația cea mai dramatică din istoria arhitecturii.

Barocul înseamnă eliberarea spațială, eliberare spirituală de regulile tratatelor, de convenții, de geometria elementară și de imobilitate, eliberare față de simetria și antiteza dintre spațiul interior și spațiul exterior. Din cauza acestei voințe de eliberare, barocul dobîndește un sens psihologic care depășește domeniul arhitecturii secolelor XVII și XVIII, reprezentînd o stare de spirit tinzînd spre libertate, o atitudine creatoare dezbrăcată de prejudecăți intelectuale și formale, și care este comună mai multor perioade din istoria artelor. De aceea se vorbește de un baroc elenistic, de un baroc roman, în epoca în care

arhitecții din ultima perioadă a Imperiului simt nevoia să pună sub semnul întrebării soliditatea statică a spațiului roman închis, și se vorbește chiar de un baroc modern cînd arhitectura organică se declară independentă de formulele și schemele funcționale.

Desigur, noi nu folosim termenul cu acest înțeles general de revoltă morală (în care caz barocul ar risca să fie confundat cu romantismul) ci în înțelesul propriu-zis arhitectural, adică spațial. Și este evident că trăsăturile care caracterizează spațiile secolelor XVII și XVIII nu pot fi regăsite în perioadele care, printr-o extindere nepermisă a cuvîntului, sînt chemate baroce.

Seculara opoziție critică față de baroc nu a fost niciodată îndreptată împotriva lui Bernini și a școlii sale. Faptul că după cutia închisă, după clădirea-fortăreață care era Palazzo Farnese a urmat Palazzo Barberini, deschis și îmbietor cu iluziile de perspectivă și ferestrele sale mari; faptul că după schemele centrale ale secolului al XVI-lea, austere în suficiența lor formală, colonadele din San Pietro și-au deschis brațele pentru a primi mulțimi de credincioși; pînă și preferința pentru elemente scenografice, apariția în clădiri a elementelor naturaliste, abundența motivelor de sculptură și arhitectură în parcurile marilor vile, prin urmare legătura strînsă, polifonică dintre spațiile exterioare și interioare; toate acestea nu au deranjat, în parte, pentru că Palladio, pe care clasicismul scolastic din întreaga Europă îl preamărea, a fost un geniu prea independent ca să urmeze regulile unui joc la a cărei răspîndire contribuise.

Critica și publicul nu au protestat niciodată prea mult contra introducerii dialecticii și libertății în spațiul secolului al XVI-lea de către școala lui Bernini care, în esență, a respectat spiritul clasicismului spațial, cu toate că a dat mișcare și tensiune componentelor sale. Înlocuirea unui cerc cu o elipsă, chiar dacă elipsa este o formă mai dinamică, în Sant'Andrea al Quirinale a lui Bernini nu a fost prea supărătoare, din moment ce în jurul acestei figuri eretice elementele erau dispuse după metodele secolului al XVI-lea. Nimeni nu a aruncat cu prea multă convingere anatema unui Pietro da Cortona (Pl. 13a) sau unui Vanvitelli, împotriva fecundității inventive a atîtor artiști minori ale căror palate, biserici și fîntîni au adus lumină și strălucire în piețele severe ale secolului al XVI-lea.

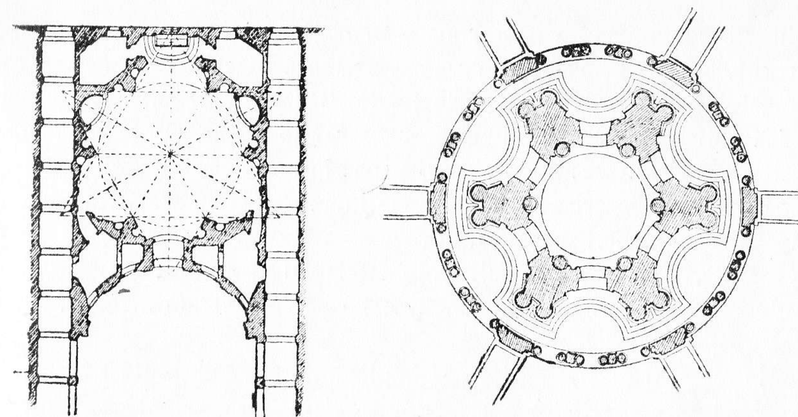


Fig. 24. Borromini; S. Ivo alla Sapienza, Roma (terminat în 1662). Planurile bisericii și ale cupolei.

Multă vreme critica - și acum încă largi pături ale opiniei publice - s-au oprit la punctul în care barocul nu se mai mărginește să brodeze pe vechile scheme un nou gust, ci creează o nouă concepție spațială, adică tocmai cînd barocul își atinge apogeul. Borromini și Neumann: acestea sînt cele două mari nume ale barocului internațional asupra cărora s-au încrucișat spadele. Chiar și astăzi, a înțelege arhitectura barocă nu înseamnă numai a se elibera de conformismul clasicist, a accepta îndrăzneala, curajul, fantezia, schimbarea, intoleranța față de canoanele formaliste, nenumăratele efecte sconografice, asimetria, dezordinea, îmbinarea simfonică a arhitecturii, sculpturii, picturii, grădinăritului, jocurilor de apă pentru a crea o expresie artistică unitară - înseamnă și asta, fără îndoială, înseamnă să-i acceptăm gustul, dar mai ales să-i înțelegem spațiul. Înseamnă, ca să ne limităm la exemplele ilustrate în Pl. 13, să ne placă San Carlino alle Quattro Fontane, interiorul lui Sant'Ivo alla Sapienza și Die vierzehn Heiligen. În aceste mărețe monumente triumfă caracterul de mișcare și întrepătrundere caracteristic barocului, nu numai în domeniul plasticii arhitecturale ci și în realitatea spațială.

Mișcarea spațiului baroc nu are nici o legătură cu dinamismul gotic. Acesta din urmă se realiza prin contrastul între două direcții vizuale, bidimensional, adică pe suprafața cutiei arhitecturale, folosea

indicații de perspectivă exprimate prin jocul liniilor. Dinamismul barocului, însă, urmează întreaga experiență plastică și volumetrică a secolului XVI; îi respinge idealurile, dar nu instrumentele. Linia gotică obligă privirea să alunece pe suprafețe făcînd să pară zidurile lipsite de masivitate; dar în stilul baroc întregul perete se unduiește și se înconvoaie pentru a crea un nou spațiu. Mișcarea barocă nu înseamnă înfăptuirea cuceririi spațiului, ci un proces de cucerire a acestuia deoarece ea reprezintă spațiul, volumetria și decorația în acțiune. Cupola lui Borromini din Sant'Ivo, cu spirala sa ascendentă, este simbolul său plastic.

În termeni spațiali, mișcarea implică o negare absolută a oricărei împărțiri nete și ritmice a golurilor în elemente geometrice și întrepătrunderea orizontală (fig. 24) sau verticală (fig. 25) de forme complexe

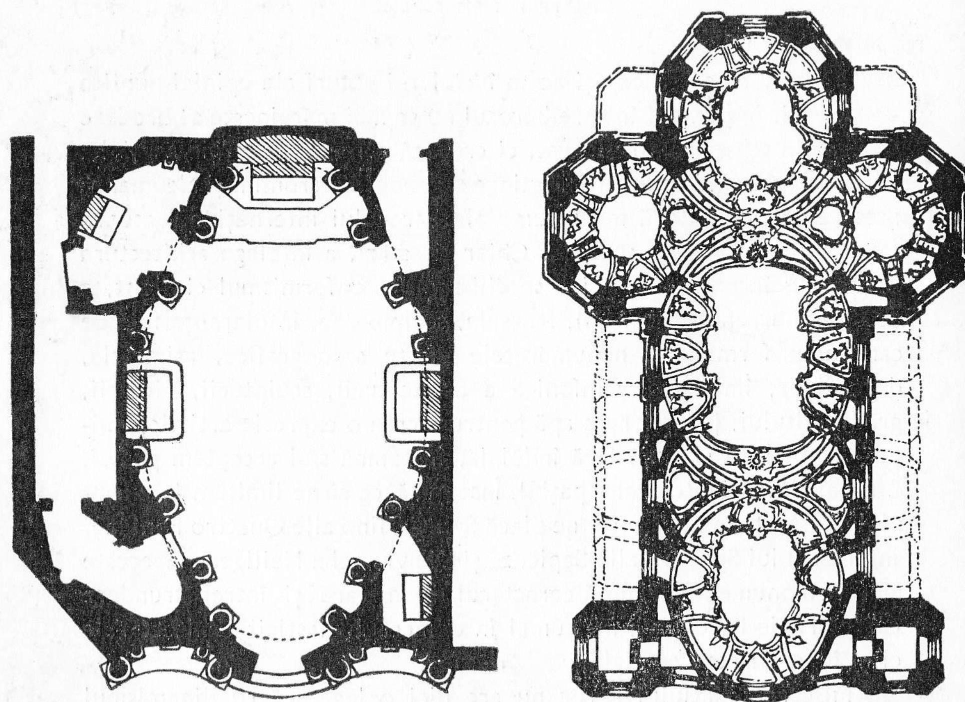
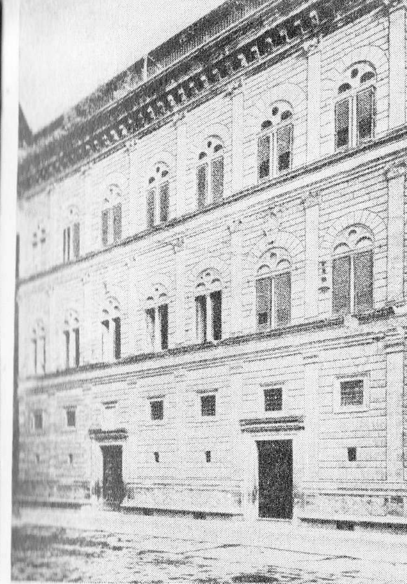
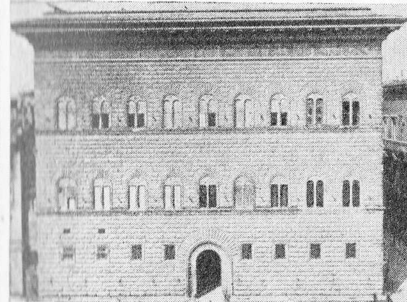
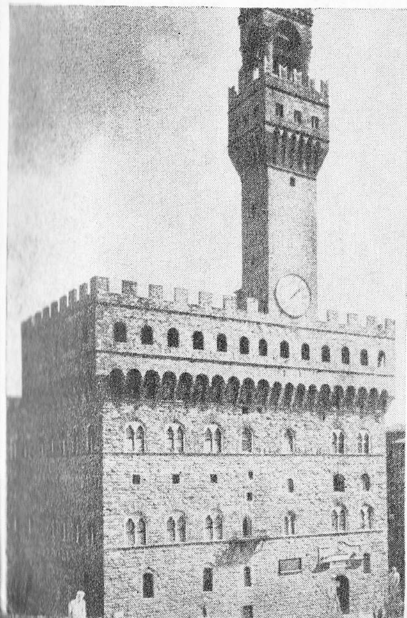
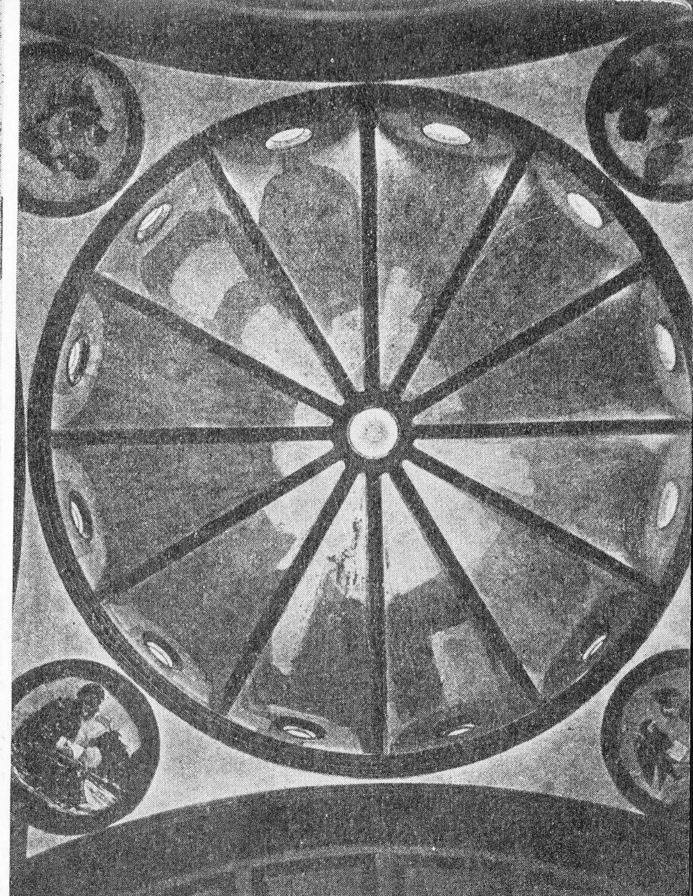


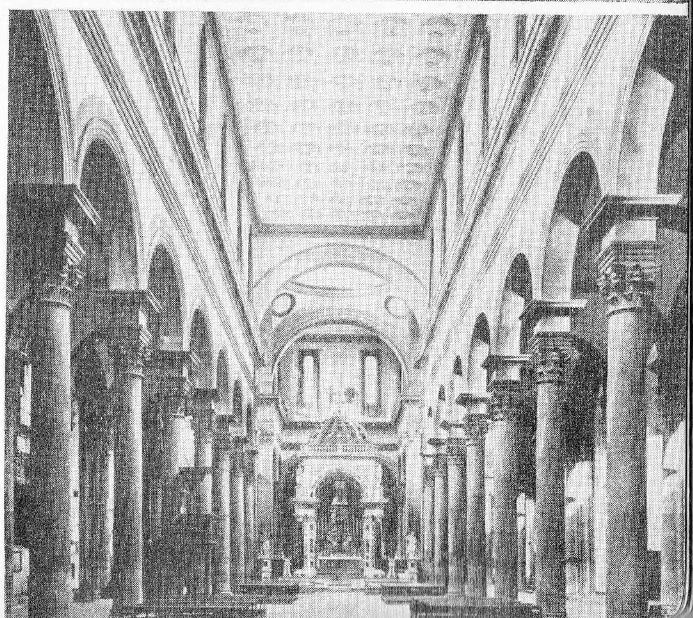
Fig. 25. Borromini: S. Carlino alle Quattro Fontane (1640). Neumann: Biserica celor paisprezece sfinți pe Main (1743—72). Planuri.













PLANȘA 11

Legile și măsurile spațiului din sec. XV.

Verso:

Stînga de jos în sus

Palazzo Vecchio, Florența (început în 1299). Vezi și pl. 17 a
Benedetto da Maiano: Palazzo Strozzi, Florența (început în 1489)
L.B. Alberti: Palazzo Rucellai, Florența (1447 — 51). Vez și pl. 11 a

Dreapta

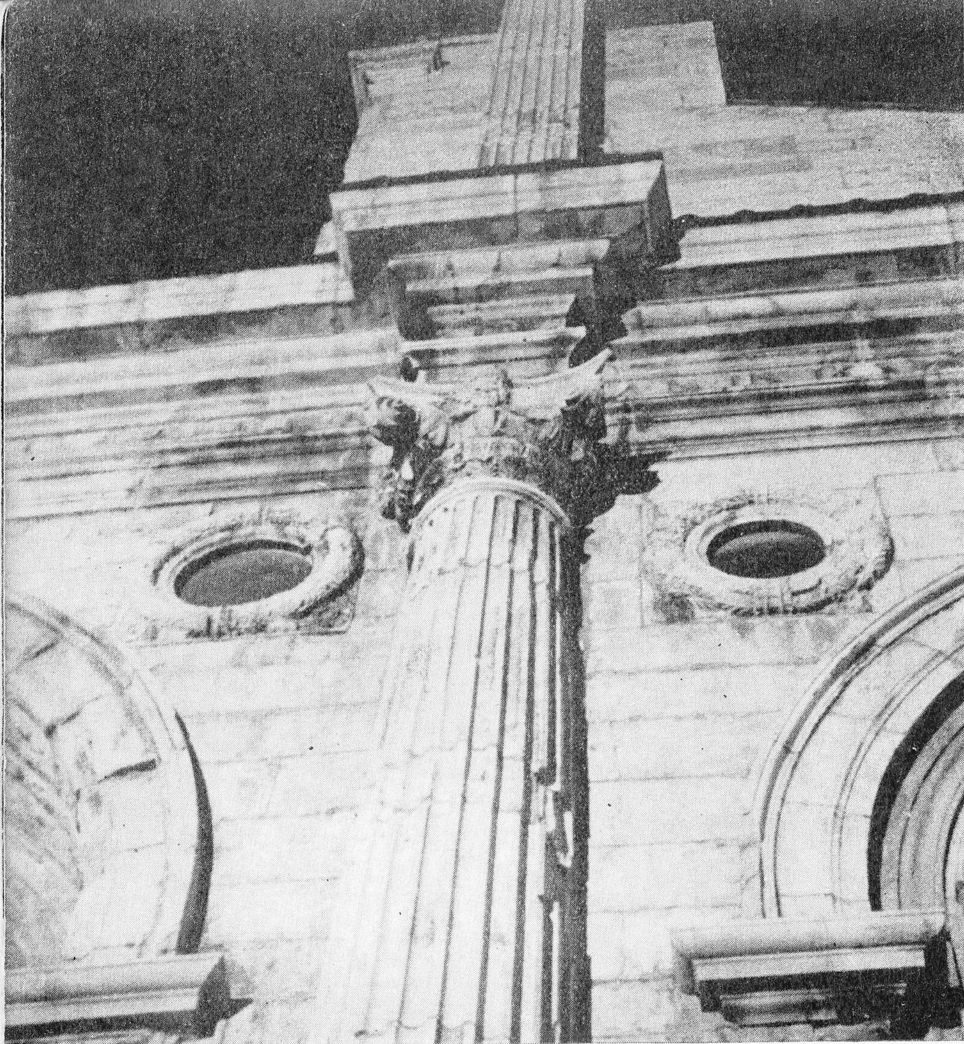
F. Brunelleschi: Cupola Capelei Pazzi, Florența (1429—43)
F. Brunelleschi: Santo Spirito la Florența (început în 1444), Vezi și pl. 4 a

Sus

F. Brunelleschi: Interiorul Capelei Pazzi, Florența (1429—43)







PLANȘA 11 a

Legile și măsurile spațiului din sec. XV

Verso:

Leon Battista Alberti: Palazzo Ruceliai, Florența (1429—43). Fereastră (detaliu). Vezi și pl. 11

Leon Battista Alberti: Sant'Andrea, Mantova (început în 1470)

Sus:

Leon Battista Alberti: Templul Malatesta, Rimini (1447). Fațadă (detaliu)

ale căror esențe prismatice sau stereometrice se pierd în contact cu formele vecine. Să privim planul bisericii San Carlino și să încercăm să-i descriem forma: o jumătate de oval de o parte a intrării, o altă jumătate în spațiul absidei: urmează apoi fragmentele altor două ovale în capelele din dreapta și din stînga. Aceste patru secțiuni de figuri geometrice se întîlnesc, se întrepătrund într-o compoziție de plan care nu mai păstrează nimic din scandarea clară sau din metrica euritmică a Renașterii. Dar ce să întîmplă pe verticală? Un arhitect din secolul al XVI-lea ar fi făcut o distincție netă între clădire și cupolă, contrapunînd volumele acestora; Borromini, însă, concepe spațiul ca o singură unitate, contopește a cincea elipsă a cupolei cu spațiul de dedesubt, modelează cutia zidurilor pentru a accentua pînă la limită această întrepătrundere de figuri spațiale prelungind-o prin tratarea ei plastică. Iar la biserica lui Neumann, începută în anul 1743, cupola este eliminată, pentru a se evita un element străin care ar deforma jocul întrepătrunderilor spațiale, absorbindu-i dinamismul. Trei ovale de mărimi diferite urmează unul după altul, fără să dea o impresie de continuitate navei, adăogîndu-li-se două cercuri care corespund cu ceea ce fusese odată transeptul. În scopul realizării unui spațiu mai dramatic, punctul focal nu este amplasat la încrucișarea celor două brațe (așa cum se întîmplă sub cupolă) ci în mijlocul ovalului central, unde se înalță altarul bisericii celor Paisprezece Sfinți. Si ca și cum aceasta n-ar fi fost de ajuns, mai există încă un fragment dintr-un al doilea transept alcătuit din două altare suplimentare, care din punct de vedere spațial leagă prima elipsă de elipsa principală. Totul este înveșmîntat într-o ornamentație spectaculoasă și înviorat de suprinzătoare efecte de lumină, care cu un succes neîntîlnit în altă epocă, au fost întrebuințate drept un instrument cu eficacitate arhitecturală de neînlocuit.

Dincolo de aceste capodopere, există în mod sigur paradoxul, pura licență, teatralitatea bombastică. Dar a ști să înțelegi arhitectura, în perioadele de cultură spațială rigidă ca de pildă în Renaștere, înseamnă a surprinde clipa în care spiritul individual se luptă și depășește prin limbajul poetic, mecanismul regulilor sintactice și semantice, iar în perioadele de eliberare, ca de pildă în cea a barocului înseamnă să știi să distingi lucrările în care apare ca scop în sine, de opera de geniu care, chiar și prin intermediul unei infinite multiplicări a imaginilor, atinge momentul clasicismului (Pl. 14, 14 a).

Spaţiul urbanistic al secolului XIX-lea

După sfîrşitul perioadei barocului, ne găsim în faţa neoclasicismului şi eclectismului secolului al XIX-lea cu toate reluările sale numeroase în care romantismul cel mai dulceag se împacă cu arheologia ştiinţifică. Din punctul de vedere al spaţiului interior, secolul al XIX-lea a oferit variaţii ale gustului dar nici o concepţie nouă. Este o perioadă de mediocritate în privinţa invenţiilor, săracă în poezie autentică. Istoria arhitecturii înregistrează clădiri remarcabile şi artişti de calitate: Valadier în Italia, John Nash în Anglia, Gabriel în Franţa; dar noi care am omis atîtea genii ale trecutului, avînd în vedere scopul prezentelor pagini nu vom comite nedreptatea, de a ne ocupa de aceste personalităţi, atît de dragi şi atrăgătoare cum sînt arhitecţii adevăraţi din epocile de reflux în creaţie. De altfel, deoarece operele lor nu aduc o noutate substanţială în privinţa spaţiului, ele pot fi înţelese de toţi aceia care au urmărit pînă în acest punct dezvoltarea temelor spaţiale.

Căsuţa burgheză, care este una din temele principale a programului de construcţie de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului nostru, reprezintă, în general, falimentul total al spaţiului interior şi în consecinţă, al arhitecturii. Acest tip de clădire nu a fost altceva decît o reducere la scară a palatului monumental clasic. Vechile spaţii grandioase şi statice devin acum odăiţe juxtapuse static, dar fără măreţie, şi dacă uneori edificiile de la sfîrşitul Renaşterii păcătuiau prin retorică, căsuţa burgheză este înghesuită, mutilată, meschină, închisă, chircită. Fie că are ferestre care imită stilul gotic sau romanic, fie că este ornată cu mici portice cu cariatide greceşti sau cu coloane răsucite baroce, fie că apăreau sub aspectul unor ruine arhaice, sau pline de misterul fleşelor gotice, ea rămîne doar o mască. Diferenţele stilistice privesc decoraţiile, care se schimbă după variaţiile haotice ale curentelor romantice, sau după preferinţele capricioase ale clientului mulţumit uşor de un arhitect bun la toate şi la nimic. Aprecierea generală, repet, priveşte spaţiul şi este prin forţa lucrurilor negativă: dar aceasta nu înseamnă că puse în faţa arhitecturii comerciale obişnuite, multe edificii ale secolului al XIX-lea nu au o coerenţă sintactică demnă de invidiat precum şi o anumită demnitate. În acest sens, arhitectura secolului al XIX-lea merită chiar laudele noastre.

Dar secolul al XIX-lea se revanşează în spaţiile exterioare, adică în urbanism. Ţinînd piept importantelor fenomene care au rezultat din revoluţia industrială, mai ales migraţia spre oraş şi apariţia noilor mijloace de locomoţie, secolul al XIX-lea se loveşte de problemele spaţiului citadin, iese în afara vechilor ziduri ale oraşului, făureşte noi cartiere periferice, formulează temele sociale ale urbanismului în sensul modern al cuvîntului, construieşte oraşele grădini. Importanţa acestui aport este atît de hotărîtoare, încît dacă am fi încercat să scriem despre urbanism, domeniu în care publicul are neapărat nevoie de orientare, acest dispreţuit secol XIX, împotriva căruia se înverşunează istoricii şi criticii, ar forma poate, cel mai important capitol al istoriei epocilor succesive ale spaţiilor exterioare.

Se cuvine să adăugăm, înainte de a vorbi despre arhitectura modernă, că deosebirea pe care am stabilit-o în acest studiu, din motive pur practice, între spaţiile interioare şi spaţiile exterioare, (cititorul fiind avertizat în al III-lea capitol să privească această deosebire ca relativă), apare şi mai artificială.

Dacă un monument scos din cadrul potrivit este ca o pictură cu o ramă supărătoare şi nu pe măsura sa, dacă biserica S. Maria in Cosmedin, după suprimarea construcţiilor din faţa ei pierde orice semnificaţie în ceea ce priveşte spaţiul exterior, dacă imensa eroare urbanistică a demolării Spinei dei Borghi a luat Colonadei lui Bernini trei sferturi din măreţia scării sale, dependenţa arhitecturii de urbanism — de fapt, identitatea lor — este şi mai evidentă în epoca spaţială contemporană. Regulamentele meschine de construcţie, zonările plate şi uniforme, lipsa de fantezie volumetrică şi spaţială în urbanism se reflectă direct în arhitectură, pînă într-acolo încît un urbanism greşit exclude posibilitatea unei arhitecturi de valoare. Limitele pe care ni le-am impus apar din această cauză şi mai strîmte, iar materia pe care am lăsat-o în afară şi mai bogată.

Oricare din nenumăratele cartiere de cazărmi moderne, pînă şi unul din acele cartiere cu vile şi mici palate ale înaltei burghezii, care s-au înmulţit în zonele mărginaşe ale oraşelor noastre, chiar dacă am putea alege trei sau patru construcţii ale unor arhitecţi autentici, este cu mult mai dezolant, sufocant, anonim decît un cartier londonez din secolul al XIX-lea, decît unele oraşe-grădini construite la începutul

acestui secol, unde absența unei arhitecturi este suplinită cel puțin de o ordine urbanistică, de o dorință de a organiza, stimulată de ceva mai nobil decît megalomania și speculația. Dacă nu a făcut altceva, secolul al XIX-lea a încercat cel puțin să îndiguiască catastrofa urbanistică, să lămurească problemele și să propună primele soluții pentru orașul modern.

„Planul liber" și spațiul organic al epocii moderne

Idealurile, istoria, cuceririle arhitecturii moderne au fost expuse exhaustiv de Pevsner, Behrendt și Giedion și au fost rezumate în Italia de studiul precedent *Verso un'Architettura Organica* (Spre o arhitectură organică). Ne putem limita deci la evidențierea caracteristicilor spațiului modern.

El se întemeiază pe „planul liber". Necesitățile sociale care nu mai propun arhitecturii teme aulice și monumentale, ci problema locuinței pentru familia obișnuită, a locuinței muncitorești sau țărănești, fărămițată pînă în prezent în sufocante cubulețe alăturate și noua tehnică de construcție care folosește oțelul și betonul armat, care a făcut posibilă concentrarea elementelor de rezistență statică într-un schelet zvelt, au materializat condițiile reale pentru teoria „planului liber". Ați văzut desigur o casă de beton armat în timpul construcției; stîlpii susținători și planșele se ridică de la fundații la acoperiș, înainte ca orice element de zidărie exterioară sau interioară să fie așezat. Arhitectura eclectică a mascat timid această structură clară cu o cutie de zidărie antică în așa fel încît să imite soliditatea și consistența plastică, atît de îndrăgită de cultura secolului al XVI-lea. Arhitectura modernă reînvie visul spațial gotic și, însușindu-și noile tehnici în scopul împlinirii, cu extremă fidelitate și îndrăzneală a intențiilor sale artistice, stabilește cu ajutorul unori mari ferestre, devenite de acum înainte pereți de sticlă, contactul absolut între spațiul interior și exterior.

Pereții despărțitori din interior, care nu mai au funcțiuni statice, pot fi subțiri, curbi, mobili, creînd astfel posibilitatea legării ambianțelor, unirii numeroaselor cămăruțe ale secolului al XIX-lea, trecerii de la planul static al casei vechi la cel liber și elastic al construcției mo-

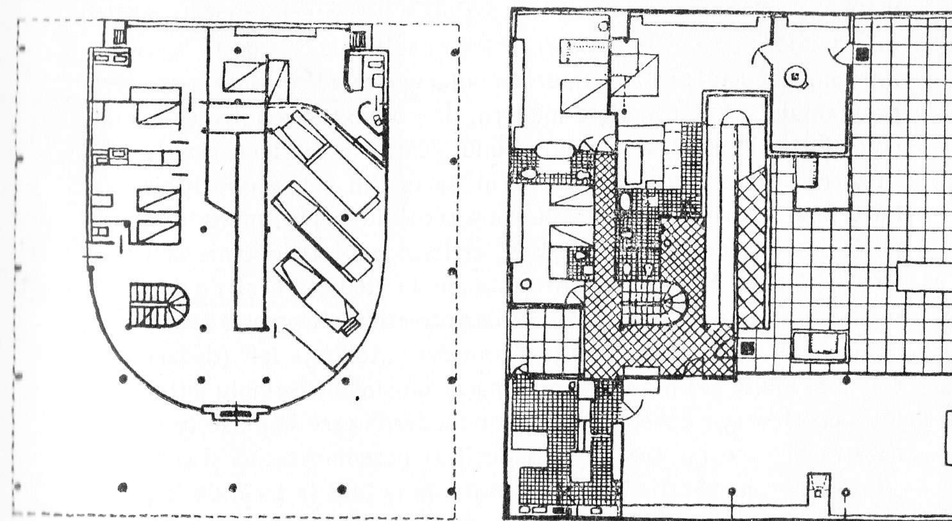


Fig. 26. Le Corbusier: Vila Savoie, Poissy (1928—30).

derne. Chiar și în casa claselor de mijloc salonul se unește cu sufrageria și cu biroul, antreul se restrînge pentru a face loc unei mari camere de zi, dormitorul se micșorează, anexele se organizează în așa fel încît să permită o respirație mai largă living room-ului — acel loc important unde trăiește familia. Dacă aceasta se întîmplă în construcțiile orășenești, legate în lanțurile standardizării speculative și ale constrîngerii urbanistice, planul liber prezintă posibilități nelimitate de diviziuni elastice și subdiviziuni interne pentru programul de construcție izolată, fie în cadrul unei unități structurale (fig. 26 și fig. 27), fie direct (fig. 28).

Iată de ce, spațiul modern reeditează năzuința gotică spre continuitate spațială și descărnare arhitecturală, dar nu ca un scop final în care s-ar putea include elementul dinamic, ci ca rezultat al reflexului social. Reia întreaga experiență barocă a suprafețelor ondulate și a mișcării volumetrice dar, repet, nu în slujba unor idealuri estetice care își ajung sieși, ci din considerente funcționale care se transformă în splendide imagini poetice în care masa zidurilor baroce este înlocuită cu pereți foarte ușori, suspendați, făcuți cînd din sticlă cînd dintr-un

material izolant fin, reia metrica spațială a Renașterii în multe edificii industriale și sociale, cum ar fi școlile și spitalele, tot de la Renaștere împrumută gustul pentru ritmuri modulare pe care le traduce în termenii programului de construcție modern. În contextul condițiilor sociale colective, al tehnicii moderne, al unui gust, care preferă simplitatea, substanța elementelor figurative (în parte din cauza opoziției polemice față de ornamentația aplicată a secolului XIX), multe din cuceririle spațiale mai vechi își găsesc astfel o nouă fizionomie artistică. Curentul contemporan își însușeste de la Renaștere și de la baroc lecția bogăției individuale de expresie, într-atît încît această arhitectură modernă pe care marele public o consideră „toată la fel" (deoarece de cele mai multe ori n-a văzut nici măcar un singur exemplu autentic și ia în considerație construcția pseudo-modernă care împînzește orașele noastre și care nu are modern decît o nesemnificativă și o stupidă „lipsă de ornamentație") se deosebește de la țară la țară, de la școală la școală (numeroase ca în cele mai fecunde și strălucitoare perioade ale istoriei) de la maestru la maestru.

Cele două mari curente spațiale ale arhitecturii moderne sînt funcționalismul și curentul organic. Ambele au un caracter internațional, cel dintîi se naște în America, la școala din Chicago între 1880—90, dar își găsește în Europa atît formularea cît și conducătorul în persoana arhitectului francez de origină elvețiană Le Corbusier. Al doilea curent are drept principal exponent un geniu american, Frank Lloyd Wright și a pătruns în Europa abia în ultimul deceniu. Avînd comună tema planului liber, cele două curente o interpretează în mod diferit, primul strict rațional, al doilea, organic și cu un adînc umanism.

Printre capodoperele arhitecturii rezidențiale contemporane, Vila Savoie de Le Corbusier (Pl. 15) și *Falling Water* (Casa de la Cascade) de Wright (Pl. 16) demonstrează clar această diferență de atitudine în compoziție și, în consecință, în poetică. Le Corbusier pornește de la o unitate structurală, un patrulater ritmat regulat de stîlpi. În cadrul unei formule geometrice și raționale, spațiul este cuprins între patru pereți cu ferestre continue. De abia în acest moment se pune problema planului liber. Diviziunile nu sînt statice, ci formate din pereți subțiri și mobili; la al doilea nivel se află o terasă mare iar prin intermediul unui perete de sticlă care poate fi complet deschis, spațiul exterior

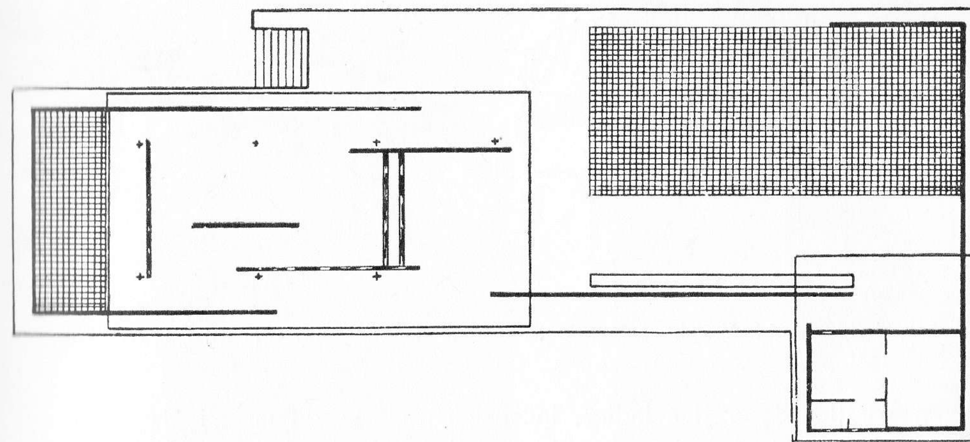


Fig. 27. Mies Van der Rohe: Pavilion la Barcelona (1929).

și cel interior coincid. Chiar și în plan vertical o rampă amplă care străbate clădirea ridicîndu-se pînă la terasă, stabilește o continuitate între nivele. Toate acestea se dezvoltă în perfectă libertate, dar în limitele unei scheme stereometrice precise.

În fermecătorul pavilion construit de Miës Van der Rohe la Barcelona, ordinea elementelor structurale rămîne strict geometrică, dar volumul arhitectonic se descompune (fig. 27). Spațiul continuu este întrerupt de planurile verticale care nu formează niciodată suprafețe închise, statice din punct de vedere geometric, ci crează un flux neîntrerupt în succesiunea unghiurilor vizuale. Avem de-a face cu o dezvoltare și mai liberă a temei moderne[17].

Pentru Wright, aspirația către continuitatea spațială are o vitalitate și mai pronunțată; arhitectura sa este centrată pe realitatea palpitantă a spațiului interior și în consecință se opune formelor volumetrice elementare (Pl. 2) și acelui fel de disprețuitoare detașare de natură care se afirmă la Le Corbusier. Planul liber nu reprezintă pentru el o dialectică cuprinsă în volumul arhitectural, ci este rezultatul final al unei cuceriri exprimată în termeni spațiali, pornind de la un nucleu central și proiectînd golurile în toate direcțiile. Este firesc ca drama volumetrică care rezultă să fie de o îndrăzneală și de o bogăție nebănuită de funcționaliști și însăși insistența sa asupra

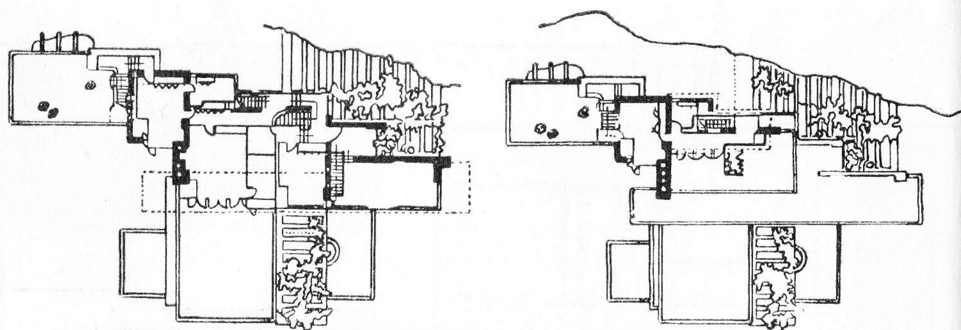


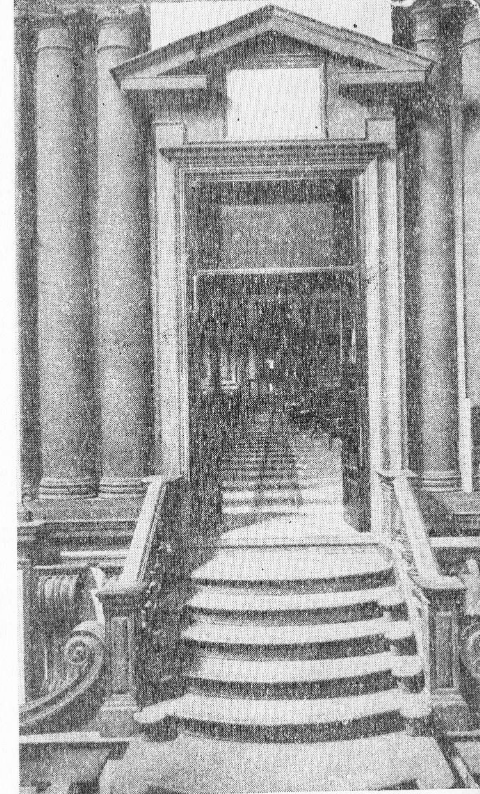
Fig. 28. F. Ll. Wright. Casa de la Cascadă la Bear Run — Pensilvania (1936).

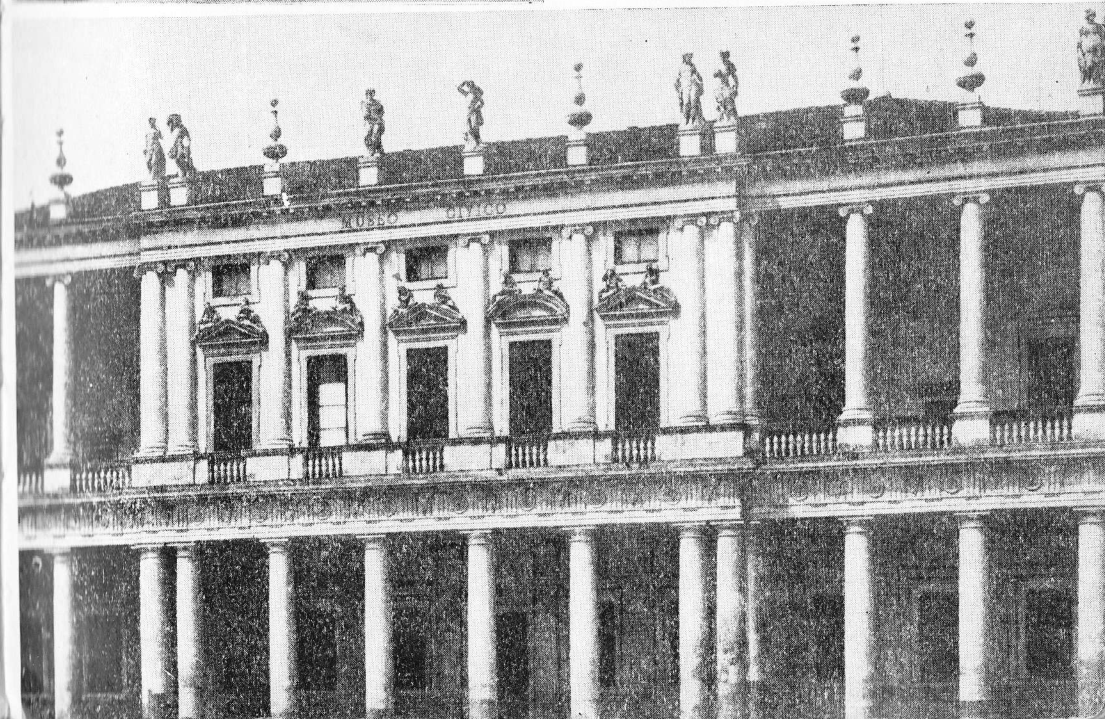
părților decorative indică, independent de gustul uneori discutabil al acestora, o dorință de eliberare din corsetul gol și auto-flagelator al primului raționalism european.

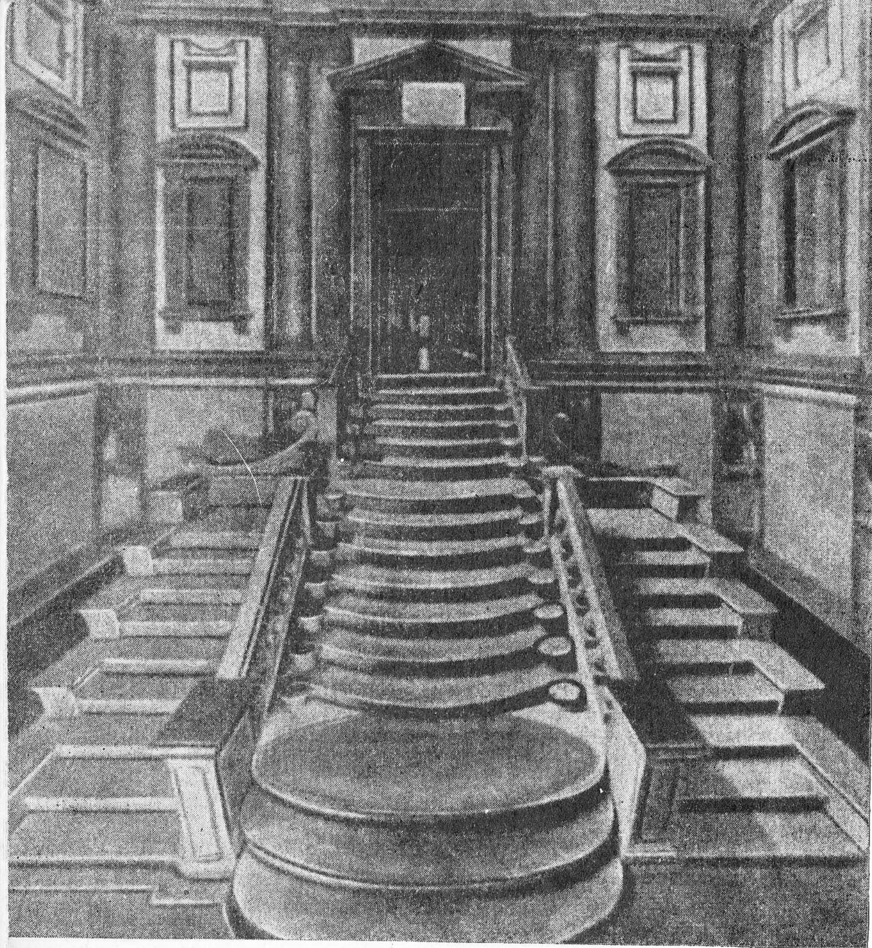
Atît în Europa cît și în America, arhitectura funcționalistă se sprijină pe necesitățile mecanice ale civilizației industriale (Pl. 15 a). Din această cauză, ea a făcut caz de tabuul utilității, adică al adeziunii la principiile tehnicii și ale scopului practic al construcției și al „casei pentru toți", standardizată și anonimă. Arhitectura organică, cu Wright în America (Pl. 16 a), cu Aalto, cu suedezi și cu tineri italieni, răspunde la necesitățile funcționale mai complexe, fiind funcțională nu numai din punctul de vedere al tehnicii și al utilității, dar și din punctul de vedere al psihologiei umane. Mesajul său post-funcționalist este umanizarea arhitecturii.

Datorită acestei intenții arhitectura organică nu numai că a fost greșit înțeleasă drept un curent „romantic", dar unii au vorbit chiar despre inevitabilitatea unui baroc actual care ar urma raționalismului funcționalist. Într-o simplificare istorică mai superficială ca oricînd s-a spus că așa cum după templele grecești din epoca lui Pericle (raționaliste) urmează elenismul (baroc), după monumentele imperiului (raționaliste) urmează barocul decadenței romane, după romanic (rațional) urmează goticul (romantic), după intelectualismul Renașterii urmează barocul secolelor XVII și XVIII, după neo-clasicism urmează curentele romantice din secolul al XIX-lea, tot astfel, printr-o lege istorică, raționalismul funcționalist trebuie să fie urmat neapărat de un









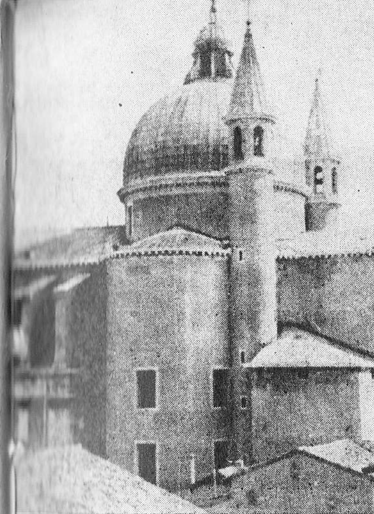
PLANȘA 12
Volumetria și plastica sec. XVI.

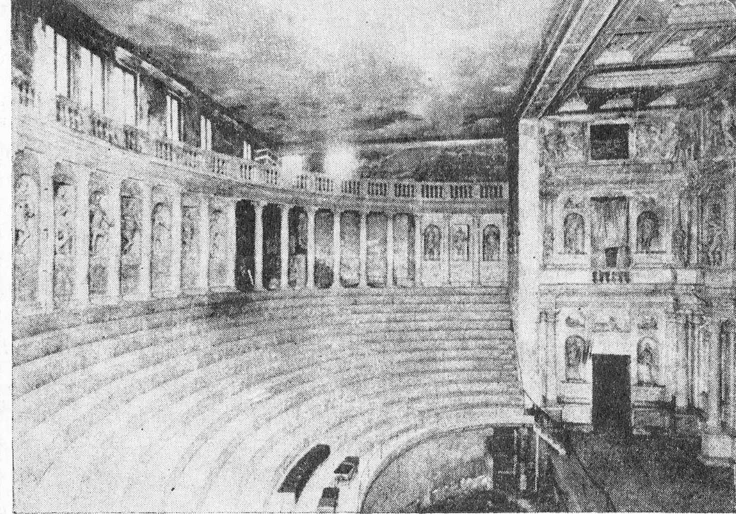
Verso:

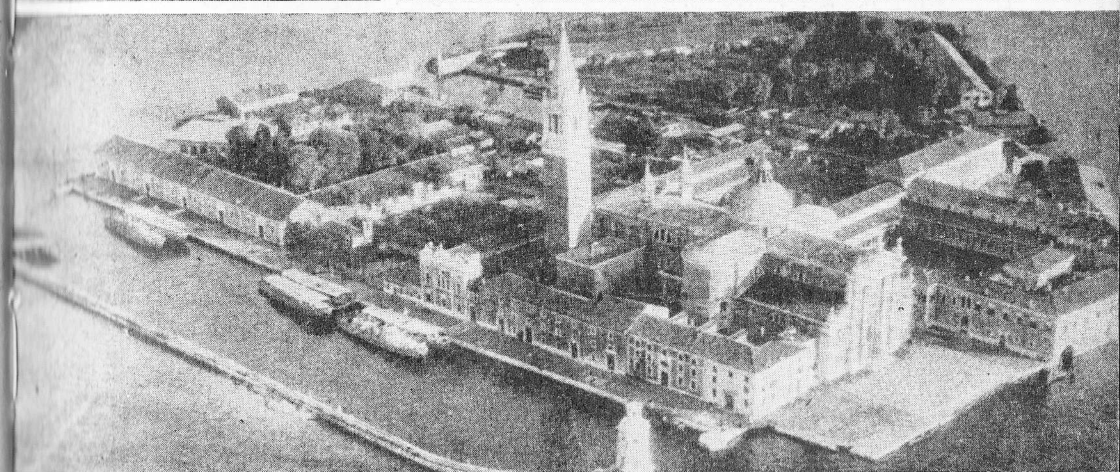
Bramante: Tempietto-ul S. Pietro in Montorio, Roma (1503)
Michelangelo: Biblioteca Laurenziana, Florența (1524–26)
Palladio: Palazzo Chiericati, Vicența (1551)

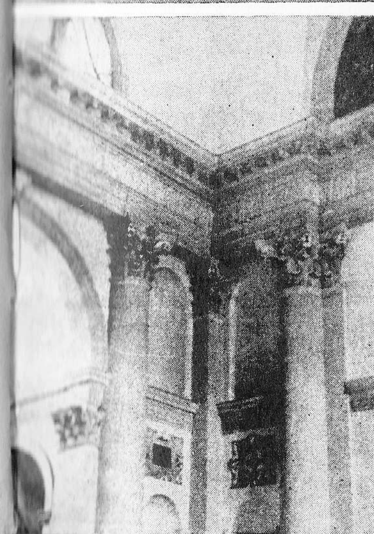
Sus:

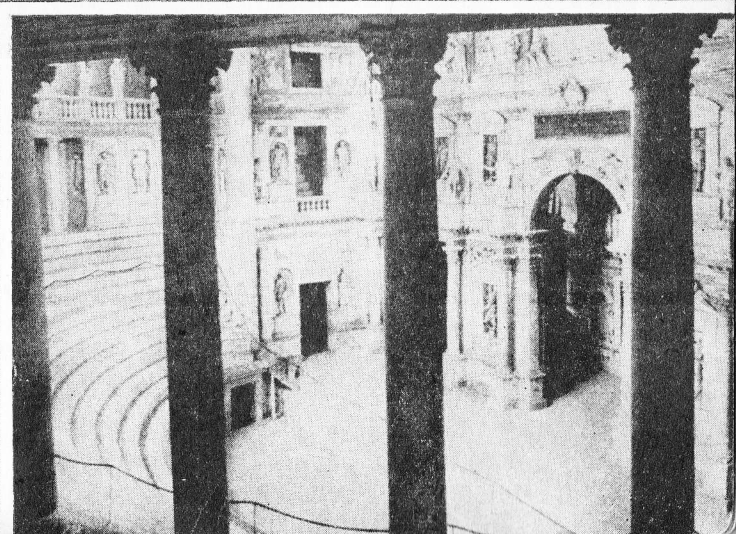
Michelangelo: Biblioteca Laurenziana, Florența (1524–26)

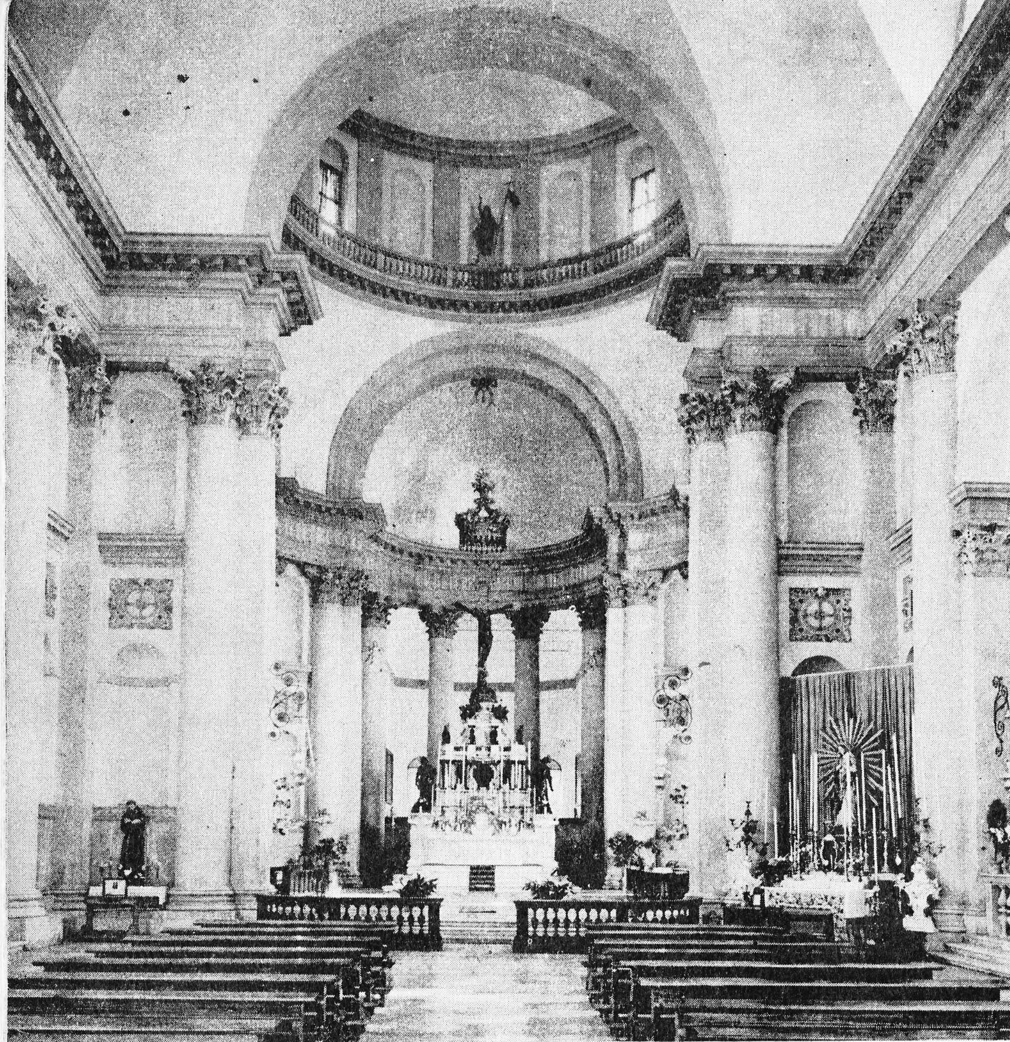












PLANȘA 12 a
Volumetria și Plastica sec. XVI.

Verso:
Andrea Palladio: Chiesa del Redentore (Biserica Mîntuitorului) Veneția (1577). Absidă (detaliu).
Andrea Palladio: Teatrul Olimpic din Vicența (1580). Amfiteatru.
Andrea Palladio: San Giorgio Maggiore, Veneția (1565). Vedere aeriană
Andrea Palladio: Chiesa del Redentore, Veneția. Coiț — detaliu.
Andrea Palladio: Teatrul Olimpic, Vicența, Scena.

Sus.
Andrea Palladio: Chiesa del Redentore, Veneția (1557). Interior

romantism organic. De fapt un asemenea raționament este în întregime fantezist și nu ține seama de un factor care nu are nimic romantic ci care, dimpotrivă, este de natură științifică și anume apariția psihologiei moderne. Repetata formulă funcționalistă a „mașinii de locuit" reprezintă o naivă interpretare mecanică a științei drept un adevăr imuabil, logic demonstrabil, și matematic indiscutabil și invariabil. Aceasta este vechea interpretare a științei, căreia i-a urmat în secolul nostru o altă concepție mai relativă, mai elastică, mai articulată. Spiritul științific își aruncă azi lumina asupra întregului cîmp al iraționalului din om, dezvelind și eliberînd problemele colective și individuale ale inconștientului. Arhitectura care, în douăzeci de ani de funcționalism, s-a pus la curent cu cultura științifică și tehnică care a evoluat în cursul unui secol și jumătate, se dezvoltă și se umanizează astăzi nu printr-un romantism arbitrar, ci datorită progresului firesc al gîndirii științifice. Dacă problema urbanismului și a maselor proletare, care intră în viața politică, îi angajează pe funcționaliști într-o luptă eroică pentru locuința minimală, pentru standardizare, pentru industrializarea construcțiilor, adică pentru rezolvarea problemelor cantitative, arhitectura organică știe că omul are o demnitate, o personalitate, un mesaj spiritual, că se deosebește de un automat și că arhitectura este în egală măsură, o problemă calitativă.

Spațiul organic este bogat în mișcare, în indicații direcționale, în iluzii de perspectivă, în inventivitate vioaie și genială (Pl. 3) dar mișcarea sa este originală mai ales pentru că nu caută efecte vizuale care să uimească, ci exprimă însăși acțiunea vieții omului. Nu este vorba numai de un gust, de o viziune spațială antistereometrică și anti-prismatică, ci de intenția de a crea spații care nu sînt numai frumoase prin ele însele, dar care să reprezinte viața organică a celor că trăiesc în ele. Dacă criteriul judecății estetice rămîne firește neschimbat pentru realizările contemporane, ca și pentru cele ale trecutului, cultura poetică a arhitecturii moderne se identifică cu problematica sa socială. Un perete ondulat nu se mai unduiește doar pentru a răspunde unei viziuni artistice, ci pentru a însoți mai bine o mișcare, o cale aleasă de om. Gustul pentru o ornamentație definită de jocul alăturării unor materiale diverse (de exemplu, tencuiala lîngă lemn, beton armat lîngă piatră naturală sau sticlă), o nouă în-

țelegere a culorii, o nouă aspirație spre bucurie care contrastează cu răceala severă a funcționalismului, sînt determinate de o mai bună pătrundere psihologică. Omul, cu diversitatea activității și vieții sale, cu exigențele sale materiale și psihologice, cu prezența sa spirituală, omul, în realitatea căruia corpul și sufletul sînt vital unite, este centrul culturii pe care se sprijină arta contemporană.

Această necesitate socială, colectivă și individuală, care conduce și inspiră urbanismul și arhitectura modernă, în originea sa funcționalistă și în dezvoltarea sa organică, nu poate fi răstălmăcită ca o exigență materialistă sau pur practică. De fapt, este o mare mișcare spirituală, cu o forță și o putere de sugestie cu nimic inferioară mișcărilor religioase sau spirituale care au inspirat făurirea spațiilor epocilor trecutului, o mișcare care are un scop imanent întrucît este uman, dar care ignoră problemele de confort întîmplător pentru a înfrunta problemele de viață și de moarte ale unei societăți în care individul tînjește după libertate și caută cu disperare o întregire a culturii sale. Este o mișcare care, în era atomului și în numele unui destin mai fericit și mai productiv al omului, lansează un apel în favoarea unui mediu fizic armonios, pentru un urbanism și o arhitectură care vor fi semnul și făgăduința, sau cel puțin confortul civilizației noastre.

Și tot din această cauză, în spațiul organic regăsim acea calitate a goticului englez, anti-clasicistă deoarece nu închide omul într-o construcție definită de canoane fixe și imuabile a cărei singură frumusețe este acea a întregului, dar care glorifică caracterul organic al dezvoltării, al varietății, uneori al descriptivului[18]. Și tot din acest motiv, pentru cultura arhitecturală organică, scara umană, cu alte cuvinte refuzul oricărei clădiri care domină omul sau care este străină de el, devine o lege.

Cu acest mesaj, care oricum intră în materia noastră întrucît realitatea sa s-a concretizat în opere de artă demne de a fi puse alături, de capodoperele trecutului, încheiem această scurtă trecere în revistă orientativă a concepțiilor spațiale.

V. INTERPRETĂRI ALE ARHITECTURII

O istorie, concepută după criterii moderne, a interpretărilor care au fost date arhitecturii de la primele concepții grecești și de la tratatul lui Vitruviu pînă la Woelfflin, Mumford, Giedion ar trebui să fie subiectul unui alt studiu. Cea mai mare dificultate de care te lovești în alcătuirea unei istorii a criticii arhitecturale, constă în faptul că o mare parte din cele mai geniale intuiții în domeniul arhitecturii se găsesc răspîndite în lucrări de filozofie, de estetică generală, în poeme, romane, povestiri sau în notele arhitecților. Adevărații critici de arhitectură sînt rari și, așa cum demonstrează bibliografia de la sfîrșitul acestei lucrări, ei se preocupă în general de probleme de compoziție, de seculara luptă între grecesc și gotic, între gustul clasic „expresie a unei idei impersonale și universale" și gustul romantic „expresie a individualului", între formal și pitoresc, între static și mobil. Nici un cuvînt despre spațiul interior și deseori nici măcar intuiția existenței sale, conștiința realității sale. Dacă însă ne referim la istorici, filozofi, esteticieni, găsim continuu observații precise și pătrunzătoare. Ca să dăm un exemplu, să luăm la întîmplare un pasaj din Focillon:

„Profunda originalitate a arhitecturii ca atare rezidă în masa interioară. Dînd o formă definită acestui spațiu gol, arhitectura își creează propriul ei univers. Fără îndoială că volumele exterioare cu profilele lor fac să intervină un element nou și exclusiv uman pe fundalul formelor naturale, a căror conformit te și acord, mai bine conceput, adaugă întotdeauna ceva neașteptat. Dacă ne gîndim bine însă,

lucrul cel mai ciudat este de a fi conceput și creat un fel de revers a spațiului. Omul umblă și acționează în afara oricărui obiect; el se află numai în exterior, și dacă dorește să treacă dincolo de suprafețe, este nevoit să le frîngă. Privilegiul unic al arhitecturii față de celelalte arte, indiferent dacă creează locuințe, biserici sau interioare, nu este de a ascunde un spațiu comod și a-l înconjura cu ziduri, ci de a făuri o lume interioară în care spațiul și lumina să fie măsurate după legile unei geometrii, unei mecanici și unei optici care sînt în mod necesar implicite ordinii naturale, dar de care materia nu se folosește".

Focillon atinge punctul nevralgic, chiar dacă după aceea, așa cum deseori se întîmplă, nu pătrunde în adîncul lucrurilor și se lasă furat de concepții străine, ca atunci cînd trage concluzia: *„constructorul nu învelește golul ci un locaș determinat al formelor și ocupîndu-se de spațiu îi dă forma din exterior și din interior, asemenea unui sculptor.* Cu alte cuvinte, el riscă să confunde masa sculpturală scobită, înveliș al spațiului cu spațiul interior.

Metoda unei istorii vii a criticii arhitecturale nu poate să fie cea adoptată de unii autori, cum ar fi Borisavlievici, care înainte de orice își expun propria lor teorie și ulterior judecă celelalte teorii după cum se potrivesc cu tezele expuse de ei inițial. Ea trebuie să fie o metodă empirică, experimentală, clădită pe exemple concrete, care aprobă sau comandă, pornind de la fapte. În cele treizeci și două de planșe prezentate pînă aici, am strîns cîteva monumente principale începînd din vremea grecilor și sfîrșind cu zilele noastre. Adăugăm alte patruzeci de lucrări (Pl. 17,20 a) luate la întîmplare, răspîndite de-a lungul istoriei, care, împreună cu edificiile precedente, oferă o varietate suficientă pentru a verifica validitatea unei interpretări de arhitectură. Pentru ca o interpretare să aibă vreun sens, ea trebuie să arunce lumină asupra unui aspect permanent al arhitecturii, trebuie să-și demonstreze eficacitatea ilustrînd orice lucrare, indiferent de faptul că este mai ușor sau mai greu de înțeles. Numai așa vom putea deosebi *interpretările* arhitecturii de *confuzii*, precizînd că aceste confuzii nu sînt decît generalizările unor poetici aparte, extinderi nejustificate ale unor elemente specifice unei singure lumi figurative.

Este eronat dacă se afirmă, de exemplu, despre catedrala din Wells (Pl. 10) că este determinată arhitectural de tehnica constructivă a arcelor ogivale și a contraforților, a bolților umbrelare etc., atîta vreme cît se conferă termenului „determinat" un înțeles exclusiv ca și cînd progresul tehnic ar fi suficient să explice prin el însuși lumea artistică gotică. Dar dacă s-ar spune că și noua tehnică constructivă a permis ridicarea catedralei din Wells, s-ar face o afirmație exactă. Iată de ce, interpretarea tehnică este autentică, aplicabilă la toate monumentele de arhitectură. Desigur ea este mai semnificativă în anumite perioade cum ar fi civilizația grecească (Pl. 5), goticul (Pl. 10) și funcționalismul (Pl. 15) în timp ce îmbrățișează aspecte secundare din lumea creștină (Pl. 7), din Renaștere (Pl. 12) sau din moderna tendință organică (Pl. 16). Dar nu este vorba de o confuzie întrucît surprinde un element permanent al arhitecturii.

Dacă dimpotrivă, am considera una din tezele lui Belcher, aceea a adevărului static, după care, pentru a obține o impresie de soliditate este necesar ca partea de jos a unei clădiri să pară mai solidă decît partea de sus, ne putem pune întrebarea dacă este vorba despre o interpretare. Desigur că nu, este cu siguranță o eroare, deoarece enunță o lege căreia nu i se supun toate construcțiile prezentate aici. În cadrul poeticii Renașterii florentine, această lege este deseori valabilă și este izbitor exemplul oferit de Palazzo Riccardi, sau de Palazzo Quaratesi unde tratarea bosajelor de fațadă devine mai ușoară pe măsură ce se înalță. Eroarea constă, însă, în generalizarea, în ridicarea unei particularități poetice la rang de principiu, care nu se aplică nici la suprafețele cromatic uniforme ale palatelor medievale, nici la Palazzo Strozzi, nici la Palazzo Rucellai (Pl. 11 a) și cu atît mai puțin la arhitectura modernă cu volumele sale suspendate (Pl. 15, 16).

La începutul capitolului precedent am schematizat temele culturii artistice care au alimentat operele și personalitățile creatoare. Geoffrey Scott în capodopera sa *Arhitectura umanismului*, trece în revistă și analizează multe aspecte ale culturii arhitecturale și negăsindu-le suficient de clare, le definește drept confuzii. Dar nu pot fi considerate confuzii; ele sînt aspecte ale universului operei de artă și o caracterizează. Alcătuirea unei istorii tehnice, politice, psihologice, științ-

țifice a arhitecturii este legitimă și utilă, dar devine o greșeală cînd se presupune că aceste istorii parțiale ale unor aspecte arhitecturale sînt istorie, fără adjectivul calificativ și deci limitativ, de arhitectură.

În ce raport se găsește atunci interpretarea spațială față de celelalte interpretări ale arhitecturii? Le cuprinde oare pe toate, rezumă unele din ele, sau este doar o interpretare printre altele, deși poate cea mai importantă?

Pentru a răspunde la aceste întrebări s-ar cuveni să expunem pe scurt principalele interpretări curente — care, după cum vom vedea, se împart în trei mari categorii: de conținut (1—6), fizio-psihologice (7) și interpretări formaliste (8) — dînd din fiecare unele exemple aplicative.

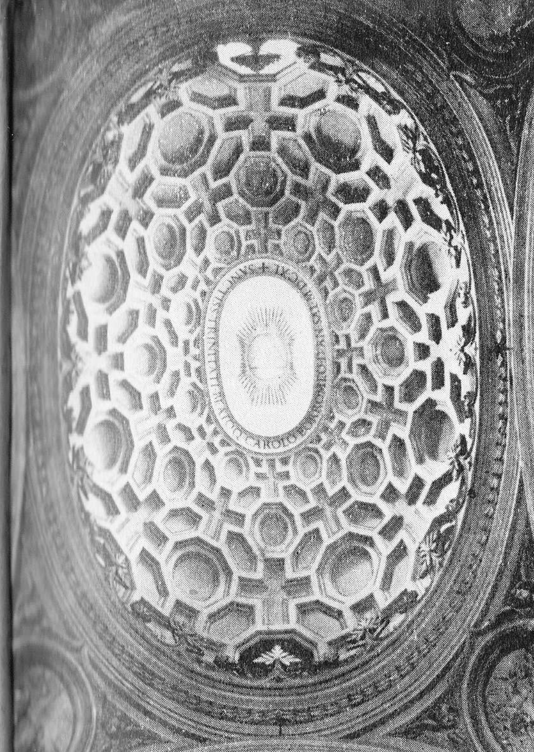
Interpretarea politică

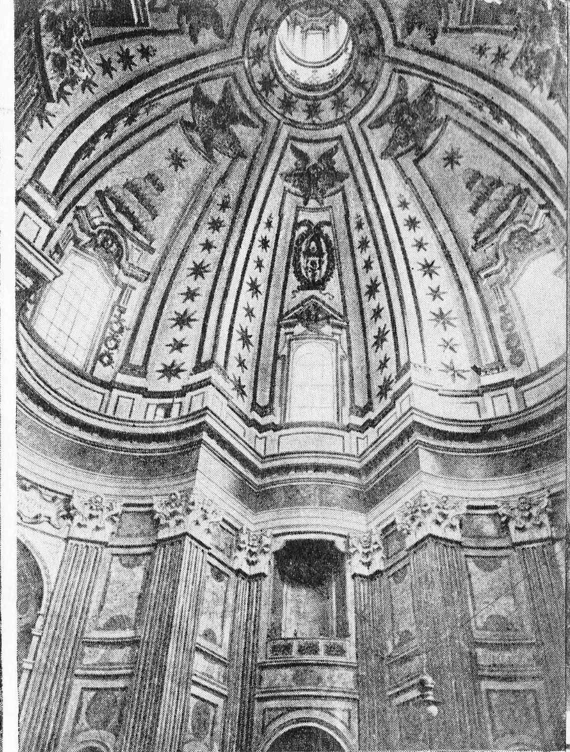
Aproape toate manualele de istorie a arhitecturii recapitulează, fie la începutul, fie în timpul descrierii monumentelor, faptele semnificative ale vieții politice din diferite perioade. Unora însă, le place să stabilească o strînsă dependență între arhitectură și evenimentele politice:

— cînd a fost epoca de aur a arhitecturii grecești? în secolul V î.e.n. (Pl. 5). De ce? Deoarece Atena a învins la Maraton în 490, a cîștigat bătălia navală de la Salamina în 480 și în anul următor ciocnirea de la Plateea. În acel timp epoca lui Pericle își atinge apogeul: mai *întîi* afirmarea politică, *apoi*, sau *în consecință* realizările arhitecturale;

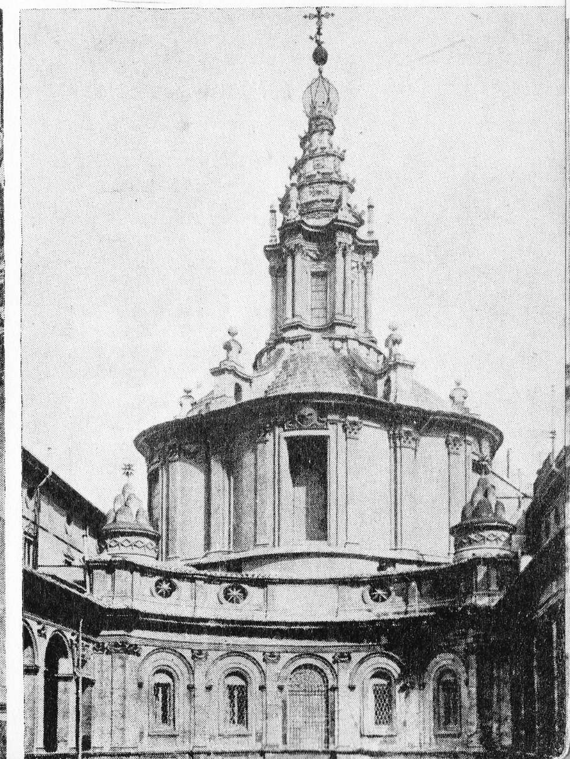
— cum se explică impulsul constructiv gotic în Franța și în Anglia? Cu apariția statelor naționale și cu avîntul cruciadelor. În Anglia, sub Henric al III-lea s-au înălțat catedralele din Lincoln, Salisbury și Westminster (Pl. 10). În Franța, sub Ludovic al IX-lea s-au ridicat Sainte Chapelle și catedralele de la Chartres, Reims, Beauvais;

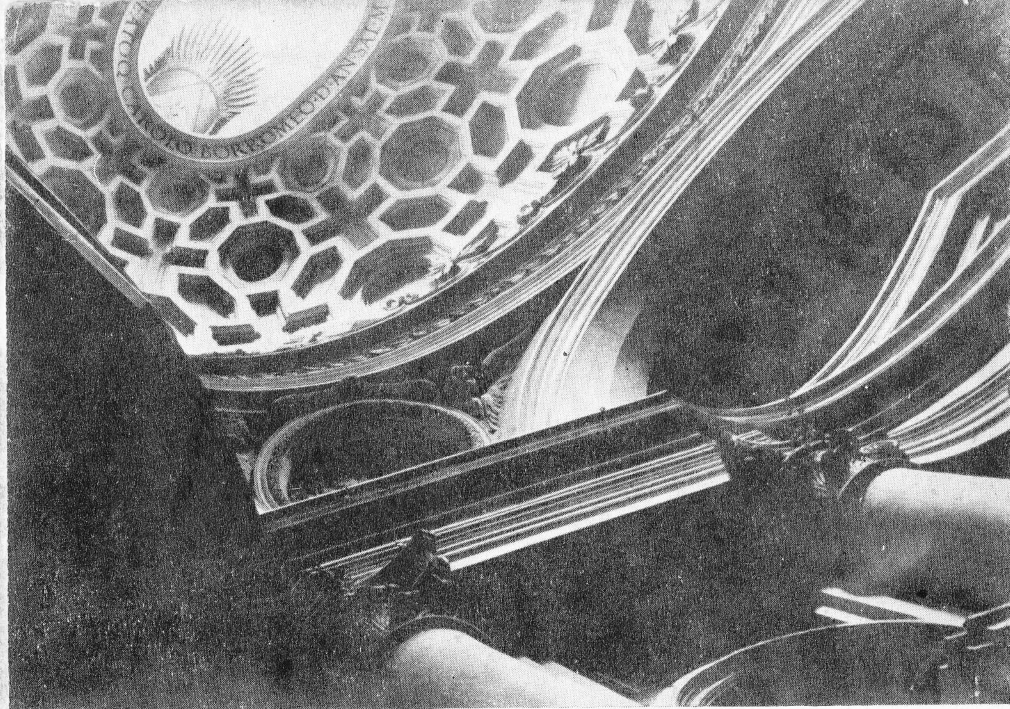
— goticul perpendicular (Pl. 10) constituie un stil englezesc care nu-și găsește termen de comparație pe continent. De ce? Fiindcă în secolul 15, după Eduard al III-lea și cu Henric al V-lea, Anglia a înfruntat problemele politicii sale interne ajungînd la o înțelegere cu Scoția și cu Țara Galilor. Izolaționismului politicii externe engleze îi cores-











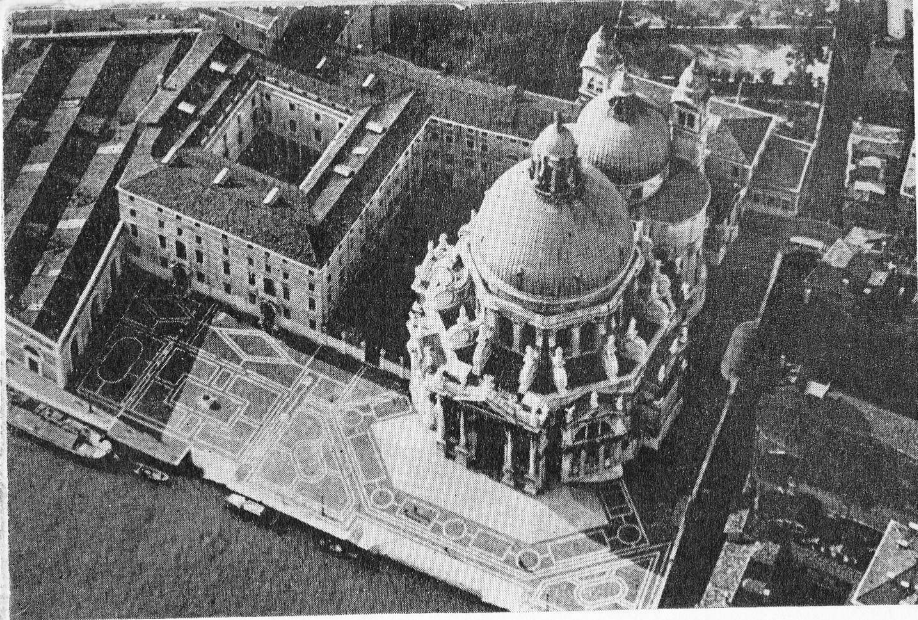
PLANŞA 13
Mişcarea şi întrepătrunderea spaţiului baroc.

Verso:
F. Borromini: Cupola bisericii S. Carlino alle Quattro Fontane, Roma (1638–41)
F. Borromini: Interiorul bisericii Sant'Ivo alla Sapienza, Roma (1642–62)
B. Neumann, Vierzehnheiligen (Biserica celor paisprezece sfinţi) pe Main (1743–72)
F. Borromini: Cupola bisericii Sant'Ivo alla Sapienza, Roma (1642–62)

Sus:
F. Borromini: Interiorul bisericii S. Carlino alle Quattro Fontane, Roma (1638–41)







PLANŞA 13 a
Mişcarea şi întrepătrunderea spaţiului baroc.

Verso:
Pietro de Cortona: Cupola bisericii San Carlo al Corso, Roma (1665). Pietro da Cortona: Santa Maria della Pace, Roma (1656)

Sus:
Baldassarre Longhena: S. Maria della Salute, Veneţia (1631—87)

punde maturizarea unei perioade pur engleze în artă. De îndată ce Anglia inaugurează sub Henric al VIII-lea, o politică externă proprie şi vine în contact cu Europa, Renaşterea trece Canalul şi are îndrăzneala să plaseze un cavou în stil italian chiar în inima sacră a goticului, în capela lui Henric al VIII-lea la Westminster;

— în 1453, turcii au ocupat Constantinopolul şi un lung şir de artişti bizantini au emigrat în Europa şi în Anglia, aducînd cu ei experienţa seculară a cupolelor orientale. Şi iată că, după trei sute de ani de fleşe gotice şi clopotniţe, reapar pe pămînt britanic primele cupole care vor încorona mai tîrziu catedrala Sf. Paul din Londra;

— chiar şi reacţia împotriva arhitecturii rococo care s-a manifestat în Franţa spre mijlocul secolului XVIII, este de natură politică. Rococoul era stilul salonului aristocratic şi, ca atare, a fost distrus după revoluţie, în numele idealului clasic;

— în 1933, naziştii pun mîna pe putere în Germania, determinînd sfîrşitul centrului de la Bauhaus (Pl. 20). Acest eveniment politic a provocat emigrarea arhitecţilor moderni germani în Anglia şi iată motivul pentru care, sub îndemnul lui Gropius şi Mendelsohn, s-a dezvoltat în această ţară, curentul funcţionalist;

— de ce, în ciuda prezenţei atîtor talente, arhitectura modernă în Italia nu poate fi comparată cu şcoala franceză şi cea germană dinainte de Hitler? Deoarece în Italia, regimul politic a favorizat curentul retoric-monumental mai degrabă decît tendinţa raţionalistă. Şi cum oare la un moment dat chiar şcoala lui Marcello Piacentini masca pseudo-modernă a megalomaniei clasice, a trebuit să adopte academismul cel mai neruşinat, cu arce şi coloane, aşa cum s-a întîmplat la Expoziţia din 1942? Tot datorită unui factor politic: alinierea Italiei alături de Germania şi de aici influenţa obscurantistă a culturii naziste.

După cum se vede, interpretarea politică se ocupă de cauzele curentelor arhitecturale, adică de simbolismul stilurilor: se poate spune atunci că Palazzina Stupinigi (Pl. 14) este simbolul reacţiunii aristocratice şi că magazinele Schocken de Mendelsohn (Pl. 19) sînt simbolul democraţiei burgheze. Dar de problema simbolurilor ne vom ocupa mai mult în cele ce urmează.

Interpretarea filozofico-religioasă

„Arhitectura este aspectul vizual al istoriei", adică felul în care istoria ne apare. Această interpretare se poate da fie pe plan politic, fie pe planul concepțiilor filozofice:

— reforma protestantă a făcut să sune ceasul arhitecturii gotice în Anglia și a favorizat înrădăcinarea Renașterii. În numele reformei Somerset a putut distruge construcțiile domestice de la Westminster pentru a ridica în loc o casă și tot în numele reformei, nenumărate biserici au putut fi transformate în școli și castele. Protestanții englezi s-au alăturat luteranilor germani și olandezi, și iată de ce (înainte ca Inigo Jones, să întreprindă la începutul secolului al XVII-lea călătoria sa pe urmele lui Palladio în Italia) Renașterea ajunge în Anglia în versiunea ei germană și olandeză. Fără reformă, nu am avea cele cincizeci și două de biserici ale lui Wren, nici splendorile de la Sf. Ștefan din Londra și de la Hampton Court; nu am avea civilizația georgeană cu goliciunea sa „protestantă";

— neo-platonismul, formulînd conceptul infinitului, a spulberat viziunea izolată a ființei. Această orientare filozofică se reflectă în arhitectura perioadei elenistice și explică revolta acesteia împotriva determinismului volumetric și plastic al templului grecesc (Pl. 5) și noul accent scenografic;

— este prea ușor de spus că arhitectura gotică reflectă spiritul monastic. Aceasta poate fi adevărat pentru Chartres, dar la Amiens o atmosferă profană dezvăluie acordul la care s-a ajuns între viața spirituală și bunul trai (Pl. 10);

— dacă Renașterea vrea să însemne laicizare sau protestantism, este normal ca biserica romană să se revolte și să încurajeze arhitectura barocului (Pl. 13) care se opune prin fastul său rigorii umaniste (Pl. 11 și 12);

— cînd religiei păgîne, fragmentate și individualiste i se substituie concepția universală a filozofiei stoice, arhitectura trece de la soliditatea statică a Panteonului la spațiul barocului antic din Roma (Pl. 6).

Și interpretarea filozofico-religioasă poate fi împărțită în două: fenomene istorice care implică cultura arhitecturală și simbolism.

Interpretarea științifică

Un domeniu aparte al pozitivismului subliniază paralelismul între concepțiile matematice și geometrice și gîndirea arhitecturală:

— geometria euclidiană, reprezentînd ființa sensibilă după dimensiuni precise și comensurabile se face simțită în sensibilitatea spațială a grecilor (Pl. 5);

— în arta poetică a lui Brunelleschi (Pl. 4 a, 11 și fig. 22) găsim dorința de a stabili planuri de simetrie și accente plastice de-a lungul axului central al clădirii, acolo unde de obicei se întîlnesc goluri de rarefiere atmosferică. Arhitectul nu cunoaște decît perspectiva centrală, și aceasta lămurește insistența sa asupra axului median;

— legea spațială a Renașterii este o consecință a perspectivei, adică a posibilității de a fixa în mod obiectiv în plan un corp tridimensional. Individualismul și filozofia imanenței din secolul XV derivă din această nouă știință a spațiului care permite proiectarea unei clădiri pe hîrtie „așa cum o vede omul";

— pentru construcția Cupolei domului San Lorenzo din Torino forțele unui arhitect nu erau suficiente. Se cereau cunoștințe matematice și dacă Leibnitz nu ar fi descoperit calculul integral, dacă oamenii de știință nu ar fi fost preocupați să descopere metodele geometriei descriptive, Guarini nu ar fi putut să o realizeze niciodată;

— fără a patra dimensiune a cubismului, lui Le Corbusier nu i-ar fi trecut niciodată prin minte să suspende vila Savoie pe stîlpi (Pl. 15), nici să egalizeze toate cele patru fațade, rupînd astfel acea diferență între fațada principală, elevațiile laterale și fațada posterioară, implicită în reprezentarea în perspectivă unde orice element se subordonează ierarhic unui punct de vedere stabilit. Aceeași descoperire cubistă este însoțită de declinul geometriei euclidiene, de revoluția fizicii moderne care, contrar concepției statice a lui Newton, înțelege spațiul ca fiind relativ față de un punct mobil de referință. Fără afirmarea de către matematicile moderne a convergenței celor două entități spațiu și timp, fără contribuția lui Einstein la conceptul simultaneității, cubismul, neoplasticismul, constructivismul, futurismul și derivatele lor nu ar fi apărut niciodată (Pl. 15 a, 18 a).

Interpretarea economico-socială

„Arhitectura este autobiografia sistemului economic și a instituțiilor sociale", aceasta este teza unui alt domeniu al pozitivismului:

— ce este arhitectura medievală? Ea se bazează pe economia agricolă a satului, pe sistemul participării și al corporațiilor și pe nevoile practice de apărare. Iată de ce, ori de cîte ori se întîlnesc în istorie condiții economice asemănătoare, găsim un paralelism și între formele arhitecturale. Construcțiile colonistului american din Noua Anglie nu se deosebesc prea mult de construcțiile civilizației europene medievale: aceeași varietate de motive, aceleași caractere de dezvoltare organică, aceeași organizare meșteșugărească, aceleași considerente de apărare, au caracterizat, la distanță de secole, două epoci cu economii asemănătoare (Pl. 17 a, 19 a);

— ce este arhitectura Renașterii? Produsul destrămării satului medieval, al deplasării economiei de la fermă la mare, al preponderenței pescuitului, industriei și comerțului asupra agriculturii. Este produsul dispariției conștiinței comunale care a însoțit formarea claselor economice. Chiar și în lumea meseriașilor, corporația s-a sfărîmat și s-a născut arhitectul individual. Făcînd o ecuație, Peter Harrison: Brunelleschi = sfîrșitul economiei agricole americane: sfîrșitul economiei agricole europene. Cum poate fi explicat faptul că Renașterea apare în Italia în sec. XV, se răspîndește în Anglia după două sute de ani, iar în America după trei secole? Și de ce ea a durat trei sau patru secole în Europa, în timp, ce a rezistat mai puțin de o sută de ani în America? Toate acestea se explică considerînd că în perioade diferite și pentru durate diferite, au fost prezentate în mai multe țări forțele de descompunere ale satului și forțele care impulsionau formarea civilizației comerciale. Au urmat formele arhitecturale: arhitectura italienească din secolul XV era ușoară și voioasă și același lucru se poate spune despre Renașterea colonială în Statele Unite. Brunelleschi era împotriva culorii: stilul georgean american era alb. Ambele arhitecturi respectau regulile, dar evitau monotonia;

— cu ce corespunde clasicismul secolului al XVI-lea? Cu un proces de stabilizare economică în care găsim o oligarhie funciară care își menține toate privilegiile feudale fără responsabilitățile sociale proprii economiei medievale și, alături de aceasta, o clasă de comercianți care și-a pierdut deja spiritul întreprinzător inițial, se simte „eroică" și dorește să creeze o noblețe cu ajutorul unor locuințe care să aibă scara și severitatea edificiilor publice. Palatele italiene din secolul al XVI-lea își găsesc replica în *Manor Houses* din Virginia și Maryland, în vilele „romane" de pe *plantations*. Așa cum în Europa principii secolelor XV și XVI erau, în același timp, oameni politici, savanți și artiști, tot așa este pentru America, Thomas Jefferson. Mitul lui Cezar care și-a împrumutat numele unui oraș, reapare cu Washington, urbanismul formal al Renașterii este reîncarnat în Major L'Enfant;

— ce este eclectismul? Arhitectura expansiunii industriale. Atunci cînd apare contrastul între util și viață, între mit și artă, apar și cele două aspecte ale civilizației industriale: romantismul care privește spre trecut și mecanicismul care privește spre viitor. Curiozitatea exotică, abilitatea imitației, cerințele unui confort sînt caracteristicile oricărei perioade eclectice. Iată de ce nu există o diferență fundamentală între eclectismul secolului I și II e.n. și cel englezesc de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea sau cel american din a doua jumătate a secolului al XIX-lea;

— sub formele sale cele mai greoaie, statice, și severe, clasicismul este arhitectura perioadei economice cunoscută sub numele de imperialism, este „*o arhitectură a compensației oferind pietre grandiloc-vente unui popor căruia i s-a luat pîinea și soarele și tot ceea ce este demn de om*" (Mumford). Este arhitectura lui Henric al VIII-lea și a Elisabetei la începutul imperiului britanic, a lui Ludovic al XIV-lea și a lui Napoleon al III-lea, sînt construcțiile lui Hitler și Mussolini. Ce importanță are dacă vechii romani își exprimau imperialismul construind străzi, în timp ce americanii, între 1893 și 1910, construiau căi ferate? Care este deosebirea între Le Nôtre și Haussmann, între arhitecții expoziției columbiene de la Chicago și autorii expoziției de la Roma din 1942?. Cu toții trădează viața și progresul în numele unor fantome, unor imitații și unei cosmetici decorative: primii au trădat barocul, ceilalți au trădat școala lui Richardson și Sullivan, iar ultimii au trădat curentul raționalist.

Interpretarea economico-socială își găsește, la rîndul ei, aplicații simbolice. Nu este oare cupola Capitoliului din Washington (o semi-

sferă sprijinită pe un tambur alcătuit din coloane echidistante) un simbol al legii suverane care exprimă egalitatea cetățenilor? Și zgîrie norii din New York (Pl. 17) nu sînt oare simbolul unui individualism satanic, al puterii *trust-urilor*, care își aruncă umbra asupra tuturor clădirilor din jur?

Interpretări materialiste

Interpretările pozitiviste secundare sînt foarte numeroase. Una dintre acestea susține că morfologia arhitectonică poate fi explicată prin condițiile geografice și geologice ale locurilor unde s-au ivit monumentele;

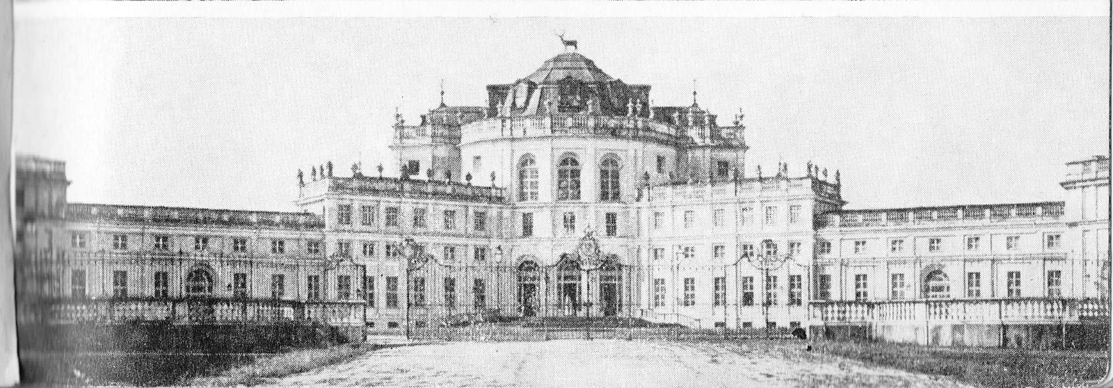
— nu există spațiu interior în templul grec deoarece clima permitea ca ceremoniile religioase să se desfășoare în aer liber (fig. 15);

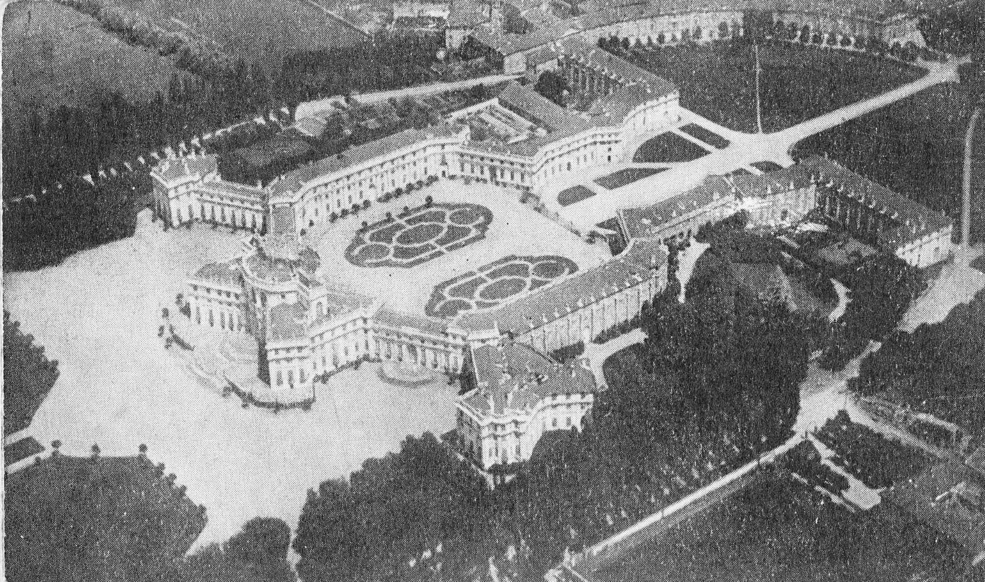
— în Egipt acoperișurile sînt orizontale, în Grecia și la Roma au o ușoară înclinare, dar panta devine din ce în ce mai accentuată pe măsură ce înaintăm spre nord, în Anglia și în Norvegia;

— granitul în Egipt permite o sculptură, și o decorație pe scară mare, nu, însă, și rafinatele forme elenice, realizabile numai în marmură. Tot așa, cromatismul arhitecturii babiloniene, asiriene și persane se explică prin întrebuințarea cărămizii și teracotei, dar este adevărat, în același timp, că regăsim această trăsătură distinctivă, mult mai tîrziu în Belgia și Olanda. Lemnul caracterizează arhitectura scandinavă din cele mai vechi timpuri și pînă la Aalto.

Este de observat că, în ceea ce privește materialele de construcție, arhitecții și criticii au favorizat calea facilă a determinismului. Cînd F.Ll. Wright, și-a publicat operele dintre anii 1887-1941 și trebuind să găsească un titlu reprezentativ pentru căutările sale, n-a ales oare tocmai: „In the Nature of Materials" („În natura materialelor")? Și cînd atîți critici vor să apere arhitectura modernă, nu încep prin a vorbi despre betonul armat și despre oțel? Oare nu același Mumford, constatînd că neo-elenismul a înflorit mai repede în America decît la Edimburg sau la Paris, nu comentează acest fapt considerînd că formele grecești, avînd originea morfologică în structura de lemn, se adaptează mai bine unei țări în care acest material prisosește?

Astfel de interpretări sînt extinse de unii autori pe un teren și mai cuprinzător și mai arbitrar:

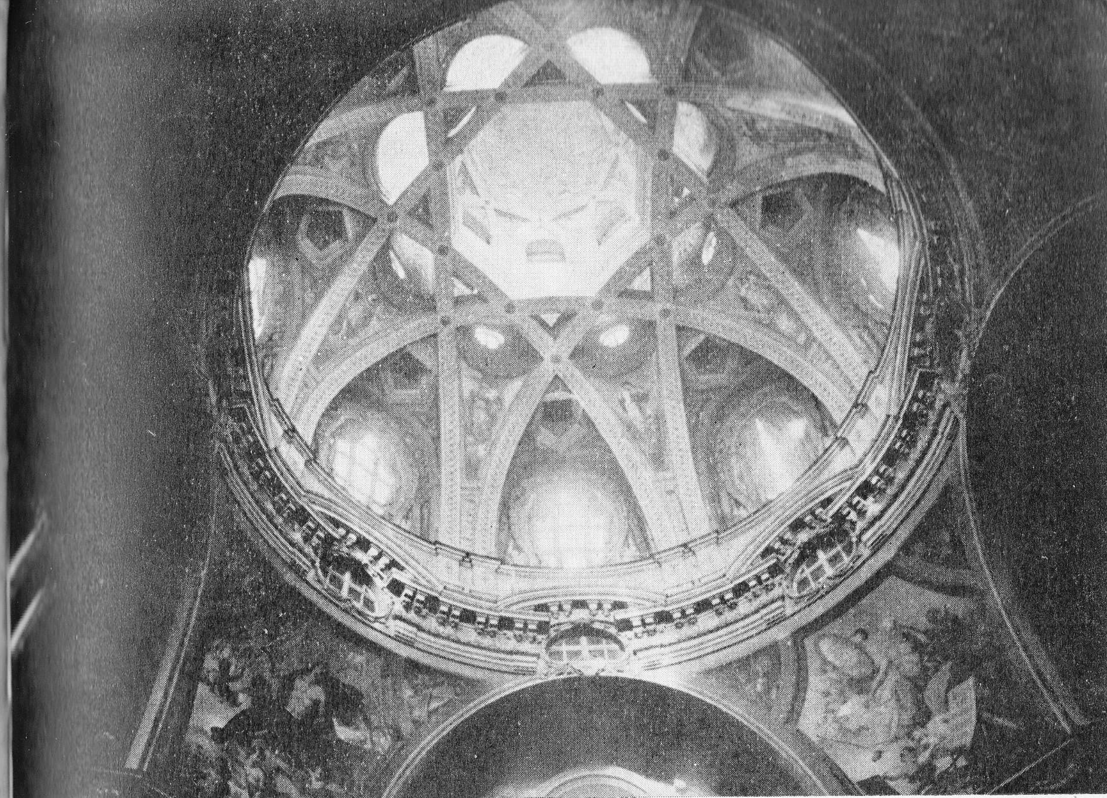


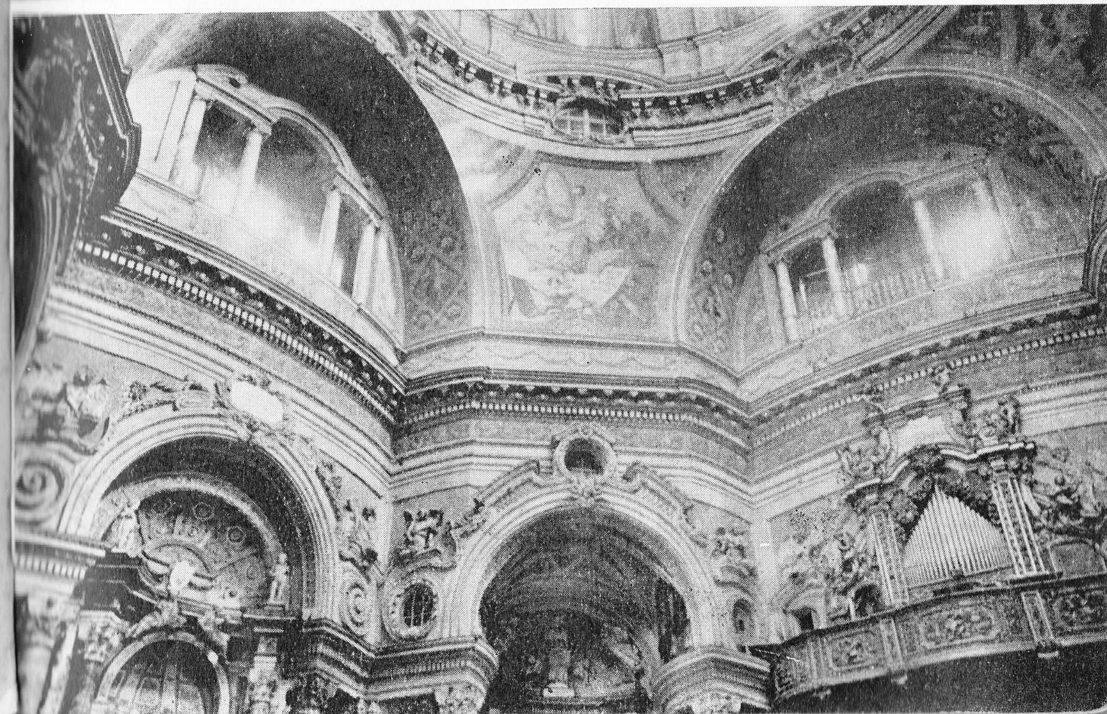


PLANȘA 14
Mișcarea și întrepătrunderea spațiului baroc.

Verso:
G. Guarini: Cupola bisericii San Lorenzo, Torino (1668–87)
F. Juvara: Palazzina Reale, Stupinigi (începută în 1729)

Sus:
F. Juvara: Palazzina Reale (Mic palat regal) vedere aeriană.







PLANȘA 14 a
Mișcarea și întrepătrunderea spațiului baroc.

Verso:
Guarino Guarini: San Lorenzo, Torino (1668–87). Vederi.

Sus:
Guarino Guarini: San Lorenzo, Torino, Colț — detaliu

— de ce a rezistat goticul atît de mult în țările nordice în timp ce, în regiunile meridionale, a prins atît de puțin? Deoarece în sud razele soarelui cad aproape perpendicular și în consecință efectul principal al contrastului de umbre este dat de cornișe, de proeminentele orizontale; în țările nordice, în schimb, soarele este coborît și razele sale sînt mai tangențiale, și ca urmare direcțiile verticale sînt cele mai eficace pentru întrebuințarea luminii ca instrument arhitectural;

— de ce în nord găsim din abundență o arhitectură romantică, pitorească, și aformală (Pl. 18 a), în timp ce în sud avem de-a face cu un clasicism perseverent? Din aceeași cauză: în nord efectele de lumină nu sînt atît de subtile încît să sublinieze și elementele de detaliu ale desenului, așa cum se întîmplă cu refracțiile luminoase care dau o valoare nouă oricărui exemplu din monotonul schematism grecesc.

Ruskin a stabilit legile arhitecturii pornind de la natura terenului: pentru un teren cultivat și neted, o arhitectură cu forme simple, pur funcționalistă; pentru un teren cultivat dar vesel, o arhitectură pitorească; pentru un teren împădurit tot o arhitectură pitorească; pentru un cer senin, o arhitectură orizontală; pentru un cer cenușiu și înnorat, ca în nord, o liniatură verticală.

Interpretarea utilitaristă este cunoscută: orice construcție trebuie să corespundă scopului său. Dar discuțiile se nasc în clipa cînd se încearcă precizarea naturii scopului. Monumentul lui Lisicrate, Columna lui Traian sau toate exemplele de arhitectură sculpturală (ilustrate în Pl.1) le vom lăsa deoparte, deoarece sînt construcții fără spațiu interior. Dar care este scopul Taj Mahal-ului (Pl. 17) dacă nu acela al unui pur și etern tribut de dragoste primit de femeie din partea bărbatului? Interpretarea utilitaristă are sens numai în cazul cînd orizonturile sale sînt lărgite în direcția domeniului psihologic și spiritual.

Un alt sector al pozitivismului se bazează pe cercetările arheologice încercînd să explice dezvoltarea arhitecturii începînd din secolul XV pînă în zilele noastre:

— cînd a început Renașterea italiană? După 1416, dată la care Poggio Bracciolini a descoperit textele lui Vitruviu aflate la Mănăstirea S. Gallo;

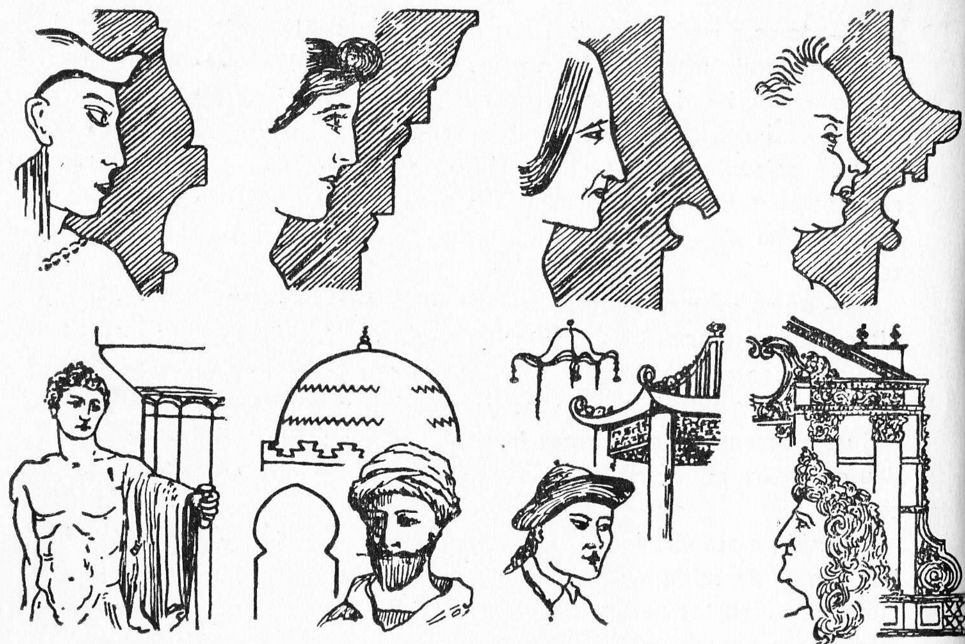


Fig. 29. Interpretarea rasială și sociologică după Irving K. Pond (vezi bibliografia).

— cînd a apărut neo-elenismul în Anglia? Cînd, ca urmare a publicării lucrării *The Antiquities of Athens* (*Antichitățile din Atena*), frații Adam au început să copieze ornamentația grecească și cînd, în 1800, Lordul Elgin a transportat la Londra acea minunată colecție de fragmente arhitecturale care se păstrează la British Museum; Revival-ul grec explodează atunci;

— de ce s-a născut neo-clasicismul? Deoarece, în a doua jumătate a secolului XVIII s-au efectuat săpături la Pompei și Herculanum determinînd o reacție împotriva rococoului. În Anglia, cartea lui Burlington *Palladio's Antiquities of Rome* (*Antichitățile lui Palladio de la Roma*) și opera lui Chambers au contribuit la un fenomen similar;

— și neo-goticul? În Franța este legat de opera lui Viollet-Le-Duc, în Anglia de influența lui Ruskin, care în a doua jumătate a secolului XIX, susține decizia lui Sir Charles Barry și Pugin de a reconstrui parlamentul englez în stil gotic perpendicular.

Aspectele interpretărilor structuraliste sînt nesfîrșite și astăzi tot mai larg răspîndite. Putem face prinsoare că mulți, citind pagina noastră despre S. Maria in Cosmedin (Pl. 4) s-au gîndit: „*Cîte contorsiuni mintale curioase pentru a explica acei pilaștrii! Motivul este cu totul altul și cît se poate de simplu: în vechea biserică exista o galerie și deoarece era prea grea, unele coloane au fost înlocuite cu cîtiva pilaștrii. Asta-i tot!*"

Interpretarea rasială este reprezentată în fig. 29. Sînt cunoscute interpretările naturaliste sau imitative, după care, de exemplu, coloana și capitelul grec ar repeta formele mănunchiurilor de ramuri din templele primitive peste care se suprapuneau cărămizi de teracotă care susțineau arhitrava. Cînd unii se întreabă de ce arhitectura scandinavă contemporană nu are asprimea formală a funcționalismului european, de ce suedezii și finlandezii sînt umani și mai organici decît Le Corbusier, cîțiva materialiști răspund că în Scandinavia copacii cresc după linii curbe și în consecință inspiră mimetic o arhitectură mai puțin rectangulară decît aceea a betonului armat și a otelului.

Interpretarea tehnică

Dintre toate interpretările pozitiviste, interpretarea tehnică este de departe cea mai frecventă. Nu există îndoială că istoria construcției este o latură deosebit de importantă a istoriei unui monument și că fără ea, un studiu ar apare știrbit sau abstract; dar s-a insistat atîta asupra interpretării tehnice încît merită să discutăm pe scurt despre ea.

Înainte de toate, apare absurdă teoria după care formele arhitecturale ar fi determinate de tehnica constructivă. Asistăm în istorie deseori tocmai la un proces contrar: formele repetă o tehnică deja depășită. De exemplu, formele egiptene au continuat să fie modelate după aspectul lemnelor folosite în construcția veche, chiar dacă de secole materialul întrebuințat era piatra; ordinele grecești împrumută profilele de la elementele de lemn ale templelor arhaice și le traduc în marmură; fațadele de la începutul Renașterii se împart în pătrate ignorînd adevărata rostuire a pietrei; secolul XIX desenează în tencuială false ziduri de piatră și le acoperă de multe ori cu o glazură

de marmură și lemn pictat; pînă și construcțiile de beton armat din zilele noastre, în loc să exploateze posibilitățile de rezistență nelimitate ale unui material care poate fi modelat negeometric ca la Turnul lui Einstein de Mendelsohn, îl toarnă în stîlpi și grinzi, repetînd astfel forme proprii construcțiilor metalice.

Lozinca „Frumusețea mașinii" și tendințele tehnocratice au însoțit toate curentele de avangardă din primul sfert al secolului nostru. Dar acei funcționaliști care se extaziau în fața unui automobil și îi ridicau în slăvi raționalitatea, uitau să se întrebe de ce motorul era plasat în față, în ciuda problemelor de transmisie la roțile din spate și nu bănuiau că și aceasta este probabil o consecință a obiceiului de a vedea forța motrice a cailor în fața vizitiului.

Lucrul cel mai greu de crezut este faptul că poți găsi arheologi care își consacră întreaga lor viață trăsăturilor constructive ale monumentelor, care desconsideră orice contribuție critică și se înflăcărează la descoperirea oricărui detaliu tehnic și care, totodată, se împotrivesc arhitecturii moderne. Dacă interpretarea tehnică consideră arhitectura ca un instrument capabil să înalțe orizontul constructiv al vieții omenești, cum se poate compara echilibrul static de piatră al vechilor construcții cu această splendidă mașină a casei moderne care are lumină și încălzire, ascensoare, servicii igienice, spălătorii automate, instalații contra incendiilor, crematorii, tuburi pneumatice, telefoane și radio-uri? Dacă totul s-ar baza pe tehnică, ar avea dreptate acei teoreticieni ai funcționalismului mașinist care se entuziasmează în fața energiei și dinamismului arhitecturii moderne.

Manualele de compoziție arhitecturală, înțelegînd aceste dificultăți, au stabilit o diferență între construcția *reală* și construcția *aparentă*, între ingineria practică și ingineria estetică. Au predicat că nu este suficient ca un edificiu să aibă o efectivă soliditate structurală: trebuie să aibă și una aparentă. Și ce este această soliditate aparentă? Un veșmînt din piatră brută, groasă de doi centimetri, care să dea impresia unei case construită din piatră? Menținerea „plinurilor" sau întărirea colțurilor cu pietre ecarisate (Pl. 2) cînd astăzi ele pot fi complet obturate (Pl. 16 și 17) „Soliditatea aparentă" nu este o lege apriori, este pur și simplu vechea soliditate, adică obișnuința cu tradiționalele raporturi de greutate. În consecință, au într-adevăr dreptate

moderniștii care gîndesc că unei noi tehnici trebuie să-i corespundă o nouă sensibilitate structurală.

Palazzo Chiericati din Vicenza este suspendat pe coloane (Pl. 12), la fel vila lui Le Carbusier de la Poissy (Pl. 15). Dacă coloanele primului „par" mai solide decît celelalte, dacă coloanele împreunate cu „plinurile" l-ar reconforta pe Schopenhauer mult mai mult decît *pilotis-ii* din zilele noastre, aceste reacții nu depind de legea absolută a gravității fiziologice, ci de o încăpățînată supunere față de echilibrul static al trecutului. Ce să mai spunem despre *Falling Water*? Se povestește că, atunci cînd sosise clipa ca ultimul sprijin de lemn al cofrajului în care fusese turnată marea terasă în consolă (Pl. 16) să fie scos, muncitorii au refuzat să execute operația, Conducătorii sindicatului constructorilor, chemați la fața locului, i-au comunicat politicos lui Wright că nu sînt dispuși să plătească asigurarea familiilor celor doi oameni care ar fi rămas îngropați sub dărîmăturile acestei „nebunii" arhitecturale. Cînd Wright înfuriat, a apucat toporul și a început de unul singur să demoleze suportul, unii muncitori și-au făcut semnul crucii. Dar terasa, așa cum se vede, este întreagă și astăzi, după doisprezece ani.

În concluzie, interpretarea funcționalistă cu dubla sa semnificație utilitară și tehnică, este fructul unei inhibiții mintale, care, născută în polemica împotriva „artei pentru artă", deviză a tradiționalistei non-arte, în apologia lumii industriale moderne și a scopurilor imanente și sociale ale arhitecturii, nu a făcut altceva decît să aleagă celălalt termen al binomului — artă și tehnică — în care a dorit să se dezintegreze de la cei mai vechi autori de tratate, producția de arhitectură.

Interpretările fizico-psihologice

Nu merită să zăbovim asupra acelor interpretări psihologice care sînt evocări literare generice ale „stărilor sufletești" provocate de „stilurile" arhitecturale. Sînt cunoscute ecuațiile: Egipt = epoca fricii, în care omul se consacră conservării unui corp fără de care nu ar putea fi reîncarnat; Grecia = epoca grației, simbolul unei pauze contemplative în vălmășagul pasiunilor; Roma = epoca forței și a fastului;

începutul creștinismului = epoca pietății și iubirii; goticul = epoca aspirației; Renașterea = epoca eleganței; *Revival-urile* = epocile aducerilor aminte.

De o cu totul altă valoare, ba chiar fundamentală pentru istoria interpretărilor arhitecturale, este teoria Einfuehlung-ului după care emoția artistică constă în identificarea privitorului cu formele și în consecință în faptul că arhitectura transpune stările sufletești în forme ale construcției, umanizîndu-le și însuflețindu-le. Privind formele arhitecturale, noi vibrăm în simpatie simbolică cu ele, deoarece ele provoacă reacții în corpul și sufletul nostru. Pornind de la aceste considerații, simpatia simbolistă a încercat să reducă arta la o știință: o construcție nu ar fi altceva decît o mașină capabilă să producă anumite reacții umane predeterminate. Să începem cu cazuistica elementelor geometrice;

— l i n i a o r i z o n t a l ă (Pl. 5, 11, 15, 20). Cînd noi, dintr-un mimetism instinctiv. „urmărim" linia orizontală, avem senzația că ea dă sensul imanenței, al raționalului, al intelectualului, Este paralelă cu pămîntul pe care omul se deplasează, din acest motiv îi însoțește mersul; se desfășoară la nivelul ochiului și în consecință nu permite erori în aprecierea lungimii; urmărind traiectoria sa, întîlnim întotdeauna cîte un obstacol care îi subliniază limitele;

— l i n i a v e r t i c a l ă (Pl. 10, 17). Este simbolul infinitului, al extazului și al emoției. Omul, vrînd să o urmărească, se oprește, își ridică privirea spre cer, părăsind direcția normală. Linia verticală se frînge în cer, se pierde, nu întîlnește niciodată obstacole și limite, lungimea se înșeală și este, în consecință, simbolul sublimului. Unii autori găsesc că linia ascendentă a unei volute reprezintă bucuria și cea descendentă tristețea;

— l i n i i d r e p t e ș i l i n i i c u r b e (Pl. 2 a, 3, 19 a, 20). Liniile drepte reprezintă hotărîre, rigiditate, forță. Liniile curbe reprezintă ezitare, flexibilitate sau valori decorative;

— s p i r a l a (Pl. 13) este simbolul ascensiunii, al detașării, al descătușării de pămînt;

— c u b u l (Pl. 18) reprezintă integritatea deoarece toate dimensiunile sale sînt egale, imediat perceptibile, dau privitorului simțămîntul certitudinii definitive și sigure;

— c e r c u l (Pl. 1a, 2, 6, 7a, 11, 16a, 20a) dă sentimentul echilibrului, al controlului asupra tuturor elementelor de viață;

— s f e r a și, în consecință, cupolele semisferice (Pl. 3, 3 a, 8, 12, 17, 18, 19) reprezintă perfecțiunea, legea finală, concluzivă;

— e l i p s a (Pl. 13), desfășurîndu-se în jurul a două centre, nu permite privirii nici o clipă de odihnă, o face mobilă și neliniștită;

— i n t e r p r e t a r e a f o r m e l o r g e o m e t r i c e este simbolul dinamismului și al mișcării continue (Pl. 8 a, 13 a, 16 a).

Acestea sînt exemple ale semanticii *Einfuehlung-ului* care analizează „științific" extensiunea propriului *ego*, atît din partea arhitectului cît și a privitorului la elementele arhitecturale. Gramatica este dată de proporții, de ritm, de simetrie, de euritmie, de contrast și de toate celelalte calități ale arhitecturii pe care le vom analiza în cadrul interpretării formaliste, dar căreia *Einfuehlung*-ul îi dă un substrat fizic-psihologic.

Este întotdeauna ușor să treci de la o știință a frumosului la o regulă a frumosului. Filozofia „empatică" a dat o nouă consacrare a trei interpretări mai vechi ale arhitecturii: a) *Interpretarea proporțiilor*, după care, așa cum există o gamă muzicală de aceeași natură cu fiziologia umană, tot așa există proporții arhitecturale frumoase prin ele însele. Unii autorii au încercat chiar să traducă proporțiile arhitecturale în muzică (fig. 30 b). *Interpretarea geometrico-matematică* care a dat loc la toate elucubrațiile lui Viollet-Le-Duc, lui Thiersch, Zeising sau Ghyka. Autorii cu mai mult bun simț s-au limitat la constatarea existenței unei geometrii latente în multe compoziții arhitecturale (fig. 31), dar alții, în numele unor „armonii spațiale cosmice și nucleare", s-au angajat în lungi dizertații despre triunghiurile egiptene, secțiunea de aur, combinațiile euclidiene de armonii, moduli analogici, cele mai subtile interpolații și în fine despre simetria dinamică. c) *Interpretarea antropomorfică*, inițiată de Vitruviu care, ca un omagiu adus teoriei aristotelice a *mimesis*-ului, explică ordinile prin consonanța lor cu corpul omenesc. Mulți critici, încă și azi, continuă să urmeze această cale (fig. 32).

Trecînd de la gramatică la discurs, teoria *Einfuhlung*-ului se ocupă de întreaga construcție. Pentru ea, toată critica de arhitectură constă în capacitatea de a transfera propriul spirit în construcție, umanizînd-o,

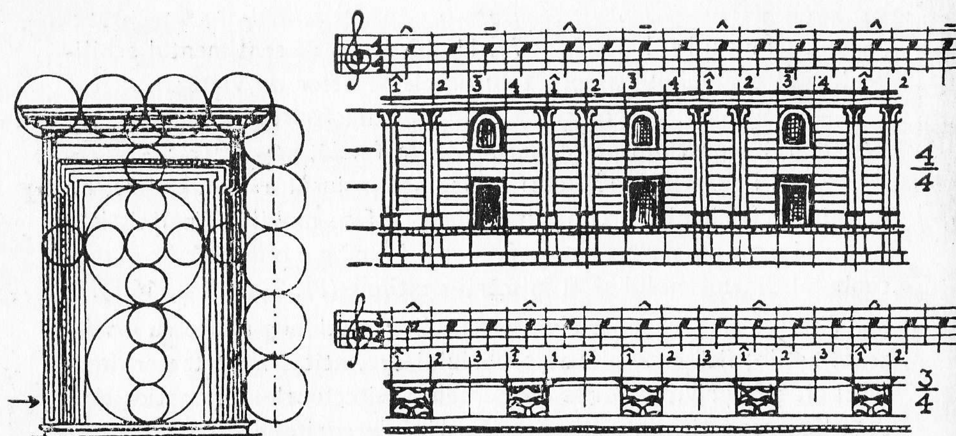


Fig. 30. Interpretări muzicale după Claude Bragdon.
Stînga: Portalul de la S. Lorenzo in Damasco, Roma interpretat în octave, cvinte și terțe.
Dreapta: Ultimul etaj de la Palazzo Giraud, Roma interpretat în 4/4 și cornișa de la Farnesina interpretată în 3/4.

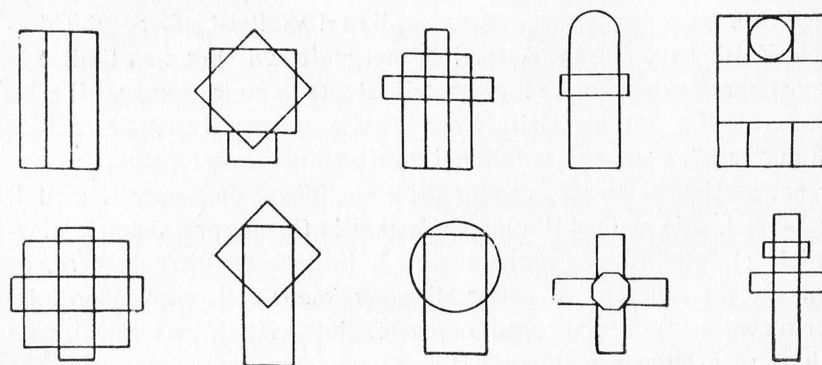
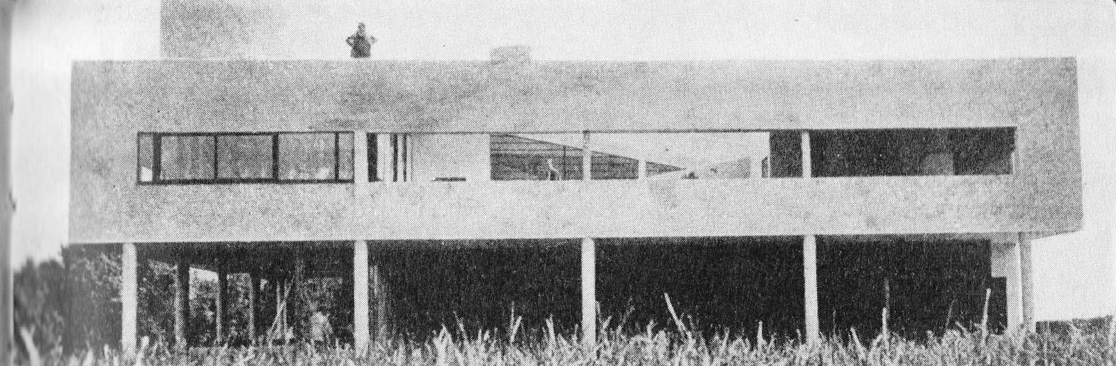
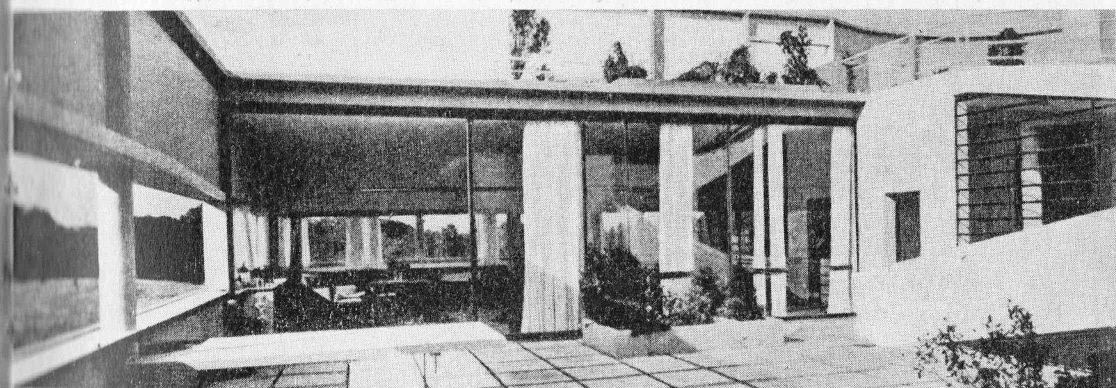
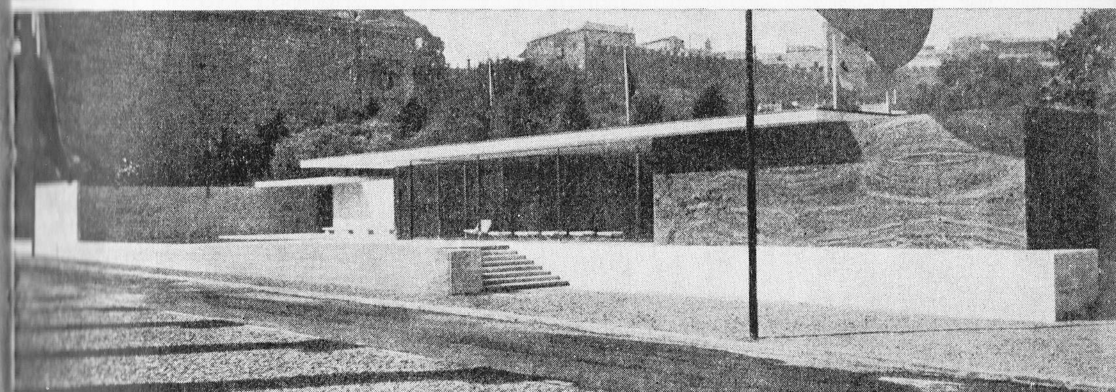
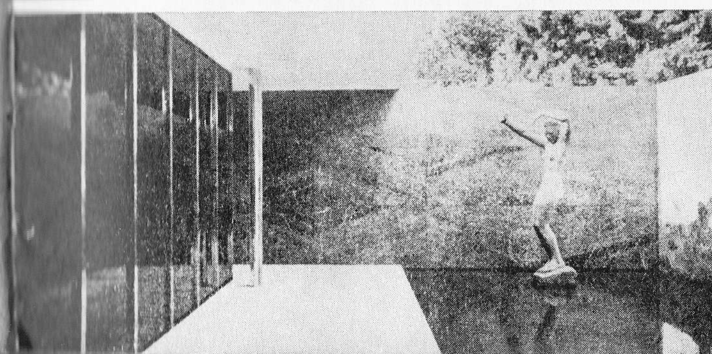


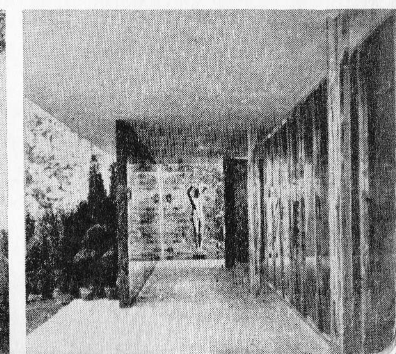
Fig. 31. Interpretările date de Claude Bragdon prin prisma „Geometriei latente" la Templul lui Zeus din Agrigento, planul bisericii S. Pietro de Michelangelo, Mănăstirea din Pavia, Notre-Dame din Paris, Whitehall de Jones, S. Pietro de Bramante, Domul din Florența, Panteon, biserica S. Simeone și la catedrala din Salisbury.

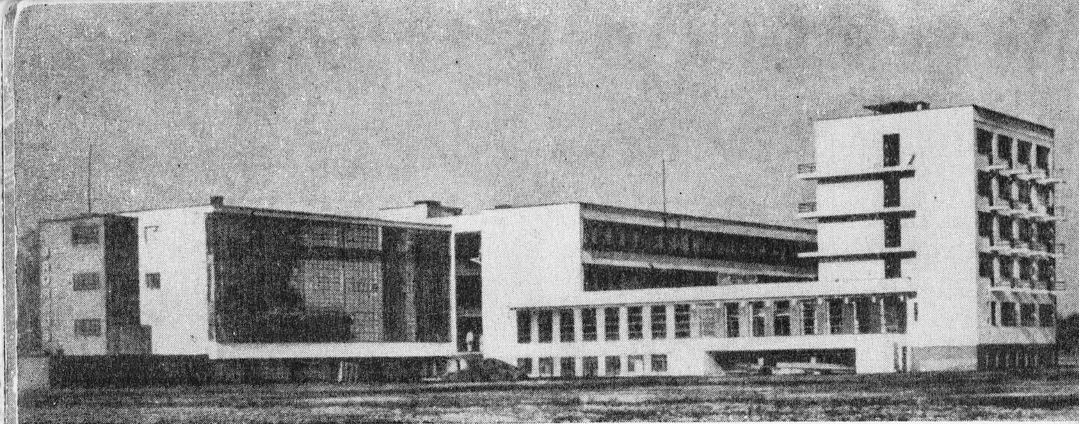












PLANŞA 15

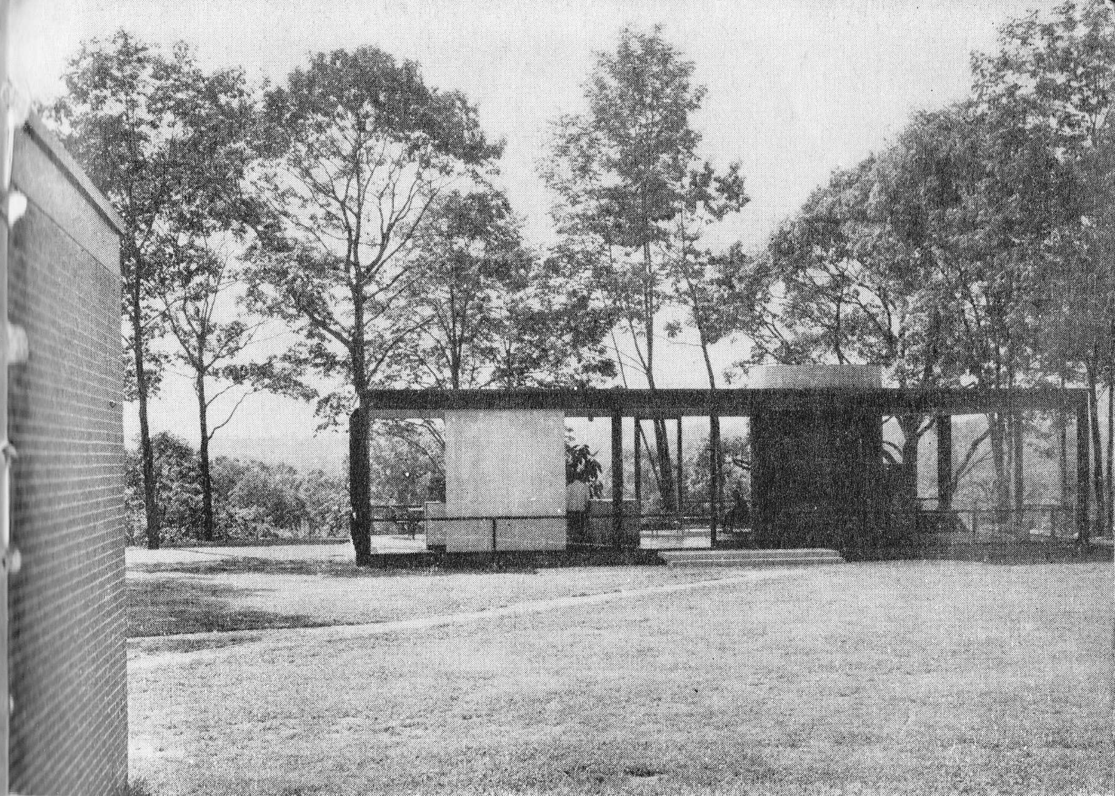
„Planul liber" al epocii moderne.

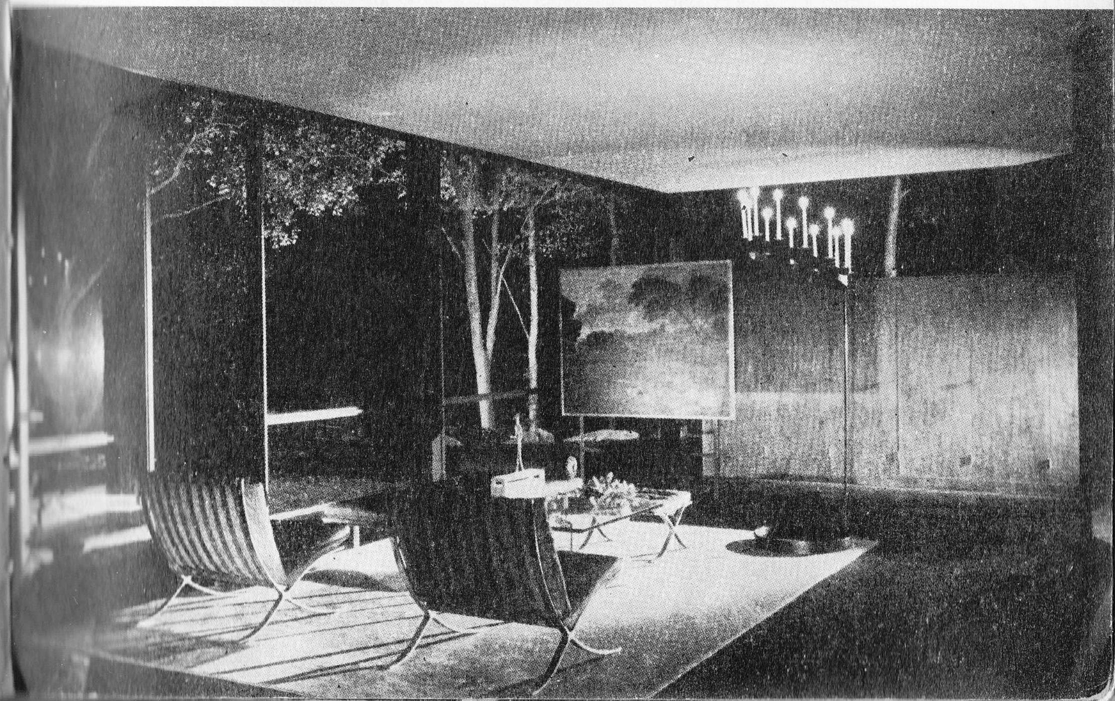
Verso:

Le Corbusier şi P Jeanneret: Vila Savoie, Poissy (1928—30)
Le Corbusier ş P. Jeanneret: Vila Savoie interior, vezi şi Pl 14. a
Miës van der Rohe: Pavilion la Expozitia din Barcelona (1929)
Miës Van .der Rohe; Pavilion — vedere din interior.

Sus:

W. Gropius, Bauhaus Dessau (1925—26). Vezi şi pl. 20







PLANȘA 15 a
„Planul liber" al epocii moderne.

Verso:
Philip C. Johnson: Casă la New Canaan, Connecticut (1949). Exterior și interior.

Sus:
Skidmore, Owings și Merrill: Lever House, New York (1952)

făcînd-o să vorbească, vibrînd împreună într-o simbioză inconștientă în care corpul nostru tinde să repete mișcarea arhitecturii. Fără îndoială, marele merit al acestei teorii este de a fi trecut peste abstracția înghețată a dicționarului critic de arhitectură și de a fi creat o familiaritate, un sens al comunicării, un raport uman între arhitectură și om.

O linie poate fi îndrăzneață sau fără vigoare, întinsă sau relaxată, puternică, fluidă. O suprafață poate fi fărămițată, plină de elemente eclectice sau largă și senină cum este aceea de la Palazzo Farnese (Pl. 2), congestionată ca aceea de la biblioteca laurențiană din Florența, opera lui Michelangelo (Pl. 12), insipidă și mută ca aceea a Monumentului lui Victor Emmanuel II de Sacconi (Pl. 1), puternică și dramatică ca absida catedralei din Monreale (Pl. 18). În cazul volumelor, senzațiile de greutate, de presiune și de rezistență au un rol important; ele pot fi masive ca la termele lui Caracalla (Pl. 17) articulate și bine plasate ca la Bauhaus (Pl. 20), flexibile și îmbietoare ca la Johnson Building (Pl. 3), încordate frenetic ca la zgîrie-norii din New York (Pl. 17), dulci, deosebit de feminine, aproape cu un iz de alcov ca la Taj Mahal (Pl. 17), puternice și austere ca la San Pietro (Pl. 19), vesele și variate ca la casa colonială americană (Pl. 20), elegante și mondene ca la Pavilionul din Barcelona a lui Miës Van der Rohe. (Pl. 15) senine



Fig. 32. Interpretări antropomorfice
Stînga: Originea capitelurilor dorice și ionice după Pond.
Dreapta: Originea clopotniței lui Giotto din Florența și a coloanei dorice după Bragdon.

sau teribile, dispreţuind instabilitatea umană, ca la vila lui Wright (Pl. 16).

Vechile teorii estetice afirmau că arhitectura este arta care ştie să ofere cea mai restrînsă gamă de emoţii. Reprezintă fie calmul (Grecia), fie forţa (Roma), fie extazul (goticul). Teoria „empatică" a desfiinţat această părere preconcepută şi a atribuit arhitecturii toate expresiile omului: inclusiv simţul farsei şi al comlcului în clădirile pretenţioase şi afectate şi scîrba în construcţiile vulgare, retorice, fals-monumentale. S-a mai spus că expresia arhitecturii nu este descriptivă ci statică, *Einfuehlung*-ul, prin metoda sa de identificare a omului cu formele, a demonstrat contrariul. Departe de a fi statică, arhitectura se mişcă continuu, sub continua rotaţie a soarelui (Pl. 20a).

„Cu toate că există poeme de dragoste, poveşti de dragoste, pictură de dragoste şi muzică de dragoste, o arhitectură de dragoste este de neconceput", afirmă Hamlin. Dar puneţi faţă în faţă Taj Maha-lul cu un zgîrie nor din Philadelfia (Pl. 17) şi spuneţi dacă primul nu reprezintă dragostea, cel puţin aşa cum o muzică comparată cu o altă, poate fi numită muzică de dragoste.

Critica „empatică" a fost extinsă pînă şi la planurile clădirilor. Tot aşa cum se spune că un turn „se înalţă", o volută „urcă", o scară circulară „se încolăceşte", tot aşa se spune despre atriumul Panteonului că „se lărgeşte" în marele spaţiu circular (fig. 17), sau că salonul de la *Falling Water* „se prelungeşte" sau „se întinde" peste terasa suspendată (fig. 28).

De la critica fizio-psihologică şi de la deducţiile sale se trece în mod firesc la interpretarea psiho-analitică. Semnalată de Bragdon în teoria dualităţii şi trinităţii (fig. 33), ea nu a fost încă explorată temeinic în domeniul arhitecturii, aşa cum s-a întîmplat în pictură şi literatură. Se găsesc în mod curent observaţii risipite; este de ajuns să amintim de Sir Christopher Wren care explica atracţia oamenilor pentru coloane, ca o dispoziţie ancestrală moştenită de la strămoşii noştri care se rugau în păduri şi adorau coloanele drept zeităţi. Fenomenul des întîlnit de antipatie pentru tunele sau pentru galeriile subterane ale metroului este, de altfel, explicabil în lumina nevrozelor moderne. Filozoful român, Lucian Blaga, analizînd conceptul de sentiment al spaţiului la Riegl, Frobenius şi Spengler, distinge un fenomen

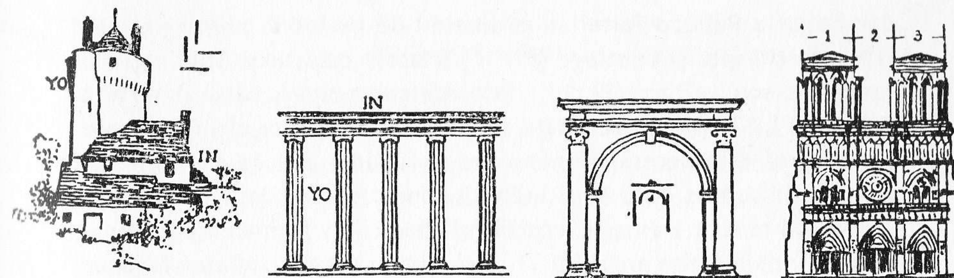


Fig. 33. Interpretarea dualităţii şi trinităţii după Bragdon: Yo este termenul masculin, In este cel feminin (vezi bibliografia).

al inconştientului şi caută raporturile dintre conceptul spaţiului perceput şi psihologia abisală. Dar sîntem în domeniul esteticii, şi nu încă în cel al criticii arhitecturale.

Interpretarea formalistă

Esteticile tradiţionale trec în revistă o plicticoasă serie de „legi", „însuşiri", „reguli", „principii" cărora trebuie să le corespundă compoziţia arhitecturală: unitate, contrast, simetrie, echilibru, proporţie, caracter, scară, stil, adevăr, expresie, urbanitate, emfază sau acentuare, varietate, sinceritate, specific. După cum se vede, este vorba de calităţi formale şi de calităţi morale şi psihologice. Să vedem în ce constau ele:

— u n i t a t e: orice artist îşi propune să exprime o singură idee în lucrarea sa. Orice compoziţie, atît în plan cît şi în elevaţii, trebuie să exprime legătura între toate componentele sale. „A compune" este opusul lui „a juxtapune", unde nu există unitatea unui discurs, ci numai o serie de cuvinte disparate, fără semnificaţii. Două statui asemănătoare şi alăturate, două case identice, două etaje suprapuse, de aceeaşi înălţime, nu formează o unitate ci o dualitate; în consecinţă, toate formele geometrice pe care ochiul le poate uşor descompune în două părţi (de exemplu un dreptunghi format din două pătrate) sînt de evitat. În cazul nostru este evidentă unitatea la Tempietto de Bramante (Pl. 12),

dar nu și la Palazzo Rucellai, ordinele sale putînd fi prelungite fără sfîrșit la dreapta și la stînga (Pl. 11). Masele castelului Stupinigi sînt juxtapuse sau unitare (Pl. 14)? Și unitatea zgîrie-norului din Philadelphia (Pl. 17), (această calitate datorită căreia fiecare element al operei de artă este necesar și nimic nu s-ar putea adăuga sau elimina), ar avea de suferit dacă ar fi înălțată construcția cu încă două etaje?

— s i m e t r i a: este echilibrul clădirilor formale cu caracter axial. Sînt simetrice arcul lui Titus și monumentul lui Victor Emanuel (Pl. 1), Palazzo Farnese (Pl. 2), Partenonul (Pl. 5), S. Sabina (Pl. 7), S. Ambrogio (Pl. 9), Palazzo Strozzi și Santo Spirito (Pl. 11), Palazzo Chiricati (Pl. 12), Taj Mahal-ul și „Galeria Mașinilor" la Paris (Pl. 17), Monreale și Rotonda (Pl. 18), Magazinele Schocken (Pl. 19) și curtea interioară a lui Borromini (Pl. 20). În schimb, nu sînt simetrice *Falling Water* (Pl. 2, 16). Clădirea Johnson (Pl. 3), Palazzo Vecchio din Florența (Pl. 11), pavilionul lui Miës Van der Rohe (Pl. 15), Salonul de la Taliesin (Pl. 19), Ferma de la Whitemarch birourile Schuckl și Bauhaus-ul (Pl. 20). Dar aceste clădiri asimetrice, pentru a răspunde legii unității, trebuie să respecte legea echilibrului;

— e c h i l i b r u l s a u „b a l a n c e". Este simetria arhitecturii aformale și fără axe. Cuvîntul anglo-saxon îi indică în mod fericit semnificația: este necesar ca de o parte și de alta a unui plan, plasat în partea centrală a unei clădiri fie el invizibil, masele să fie de „greutate" egală. Să ne imaginăm că avem o balanță sensibilă și cîteva greutăți metalice egale; să punem același număr de greutăți pe un talger și pe celălalt și vom avea echilibrul. În cazul cînd greutățile sînt dispuse în același fel pe cele două talgere, vom avea simetrie, însă, dacă într-o parte ar fi suprapuse la întîmplare iar în cealaltă parte ar fi rînduite și balanța ar rămîne în echilibru, am avea *balance*. Turnul Mangia din Siena are aceeași „greutate" cu palatul care se desfășoară orizontal în dreapta sa; aripa pavilionului din Barcelona (Pl. 15) care înaintează spre stînga are aceeași forță de gravitate cu peretele neted care se întinde la dreapta; terasa de la al doilea etaj la *Falling Water* (Pl.16 și fig. 28) nu este centrală față de terasa primului etaj, dar o consolă descoperită și elementul vertical al coșului restabilește echilibrul maselor. Fizio-psihologii spun că dacă lucrurile nu ar fi așa, am simți o indispoziție fizică, ca și cînd ne-ar lipsi ceva, ca și cînd ne-am apleca într-o

parte, ca și cînd am avea un braț amputat; cu alte cuvinte, amputarea echilibrului unei construcții ar provoca, prin simpatie simbolică, senzația unei amputări în corpul nostru;

— e m f a z a s a u a c c e n t u a r e a. În orice compoziție este necesar un centru de interes vizual, un punct focal care să atragă ochiul. Poate fi: vîrful piramidei lui Caius Cestius (Pl. 1), portalul de la Palazzo Farnse (Pl. 2), centrul frontonului Partenonului (Pl. 5), absida bisericilor creștine vechi și bizantine (Pl. 7 și 8), cupola la Sf. Sofia, la Capela Pazzi, la San Pietro și la San Lorenzo (Pl. 8, 11, 19, 14), corpul central conves la Stupinigi (Pl. 14), coșul fermei de la Whitemarsh (Pl. 20) sau intersecția rozelor lineare la sala Wladislavski din Praga (Pl. 20). Sînt și excepții? Coliseumul, de exemplu, care este o masă curbă uniformă, fără accente. Și zgîrie-norul din Philadelphia (Pl. 17) la care nu poate fi deosebit nici un centru de interes. Dar toate celelalte lucrări ilustrate corespund, mai bine sau mai puțin bine, regulei emfazei;

— c o n t r a s t u l: unitatea trebuie înțeleasă ca o sinteză de elemente opuse și nu ca o egalitate neînsuflețită. Pentru ca un edificiu să fie „viu" este necesar ca vitalitatea sa să fie expresia contrastului dintre liniile verticale și liniile orizontale, dintre goluri și plinuri, dintre forme definite și forme nedefinite, dintre volume, dintre mase. Și pentru o deplină exprimare este necesar ca unul sau altul dintre elemente să domine. La arcul lui Titus (Pl. 1) nu înving nici orizontalele, nici verticalele, arcul este cel care învinge. La monumentul lui Sacconi (Pl. 1) nu înving nici verticalele, nici orizontalele, nici nimic altceva și din acest motiv este o masă inertă, fără viață. La Palazzo Farnese (Pl. 2), dacă Michelangelo n-ar fi intervenit cu cornișa grea, poate că ar fi riscat același lucru, deoarece orizontalele abia întrec verticalele și planurile se echilibrează cu golurile. Este evident că verticalele predomină în bisericile gotice (Pl. 10), că plinurile domină golurile la Palazzo Vecchio (Pl. 11), și că la Palazzo Chiericati este valabil contrariul (Pl. 12). Orizontalitatea domină la *Falling Water* (Pl. 16), dar dacă n-ar fi fost elementele verticale și, în consecință, contrastul ar fi lipsit, întreaga compoziție s-ar fi turtit de pămînt. În cazul de față în schimb, vitalitatea este exprimată pînă și de contrastele date de natura materialelor (cînd netede, cînd aspre) și de contrastele de culoare:

— p r o p o r ț i a: indiferent cum se definește—(raporturile părților între ele și a lor împreună față de întreaga clădire) — proporția este mijlocul prin care o clădire este împărțită în așa fel încît să fie realizate cerințele de unitate, de *balance*, de emfază, de contrast și armonie, de ritm. Dar am avut deja ocazia să semnalăm absurditatea tezei mecaniciste despre proporții, atît în sensul geometric cît și în cel matematic sau muzical, întrucît ele sînt strîns legate de scara unei clădiri;

— s c a r a. A reprezenta scara unei clădiri este exact contrariul a ceea ce am făcut în planșele alăturate textului, unde dimensiunile fotografiilor au fost stabilite fără nici un raport cu dimensiunile reale și unde deseori am preferat (Pl. 3) să ilustrăm mai pe larg un detaliu decît întreaga construcție. Este evident că aceasta ar fi o greșeală enormă într-o istorie sistematică a arhitecturii, în care toate construcțiile ar trebui desenate la aceiași scară, și alăturat fiecăruia ar trebui însemnată înălțimea medie a omului. Dacă templul de la Karnak din Egipt ar fi fost înalt ca Partenonul, am fi avut o compoziție nu cu mult diferită de cea greacă: elemente verticale pe care se sprijină antablamentul. Dar templul egiptean se dezvoltă mult peste coloane și în consecință expresia monumentului de la Karnak este cu totul diferită de echilibrul elenic. Scara este elementul esențial în aprecierea arhitecturală.



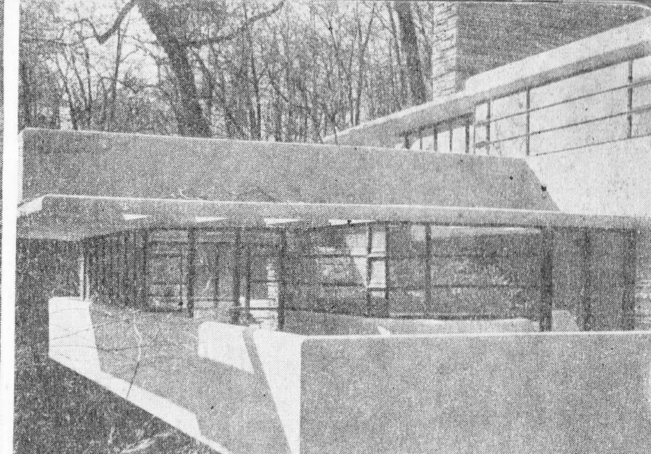
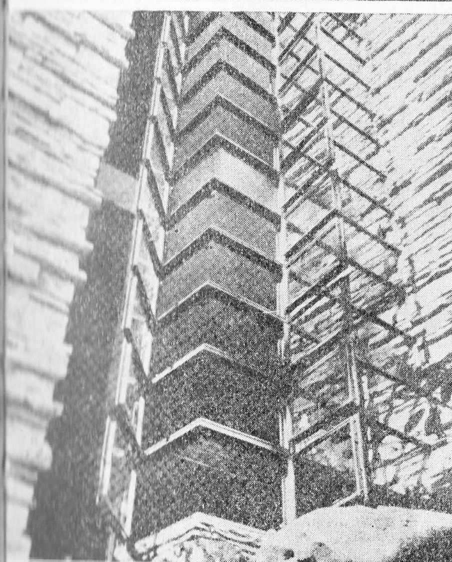
Fig. 34. Între trăsăturile arhitecturii enumerate de esteticile tradiționale, scara este proprietatea prin excelență arhitecturală.
Stînga: Secțiunea templelor egiptene de la Philae și Edfu (după Pond)
Dreapta: O ilustrare a scării umane și a scării monumental-comerciale a lui Edwars (vezi bibliografia)

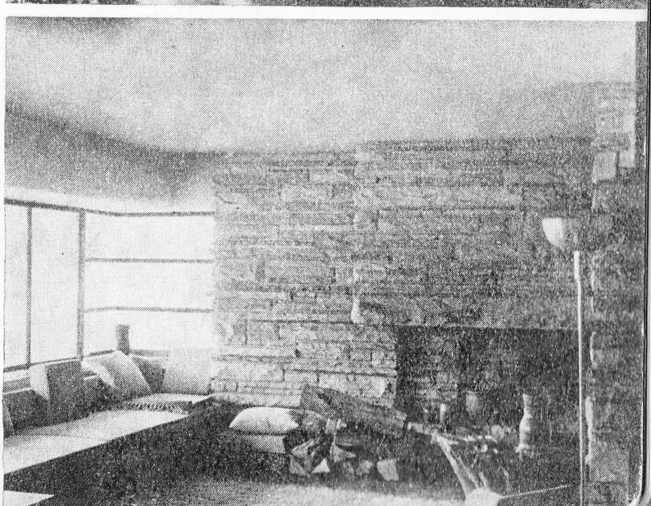
Dar nu trebuie să facem o confuzie: dacă omul este măsura tuturor lucrurilor, dacă a stabili o proporție fără a stabili o scară este absurd, este la fel de greșit să stabilim o scară fără proporții. O clădire poate avea o scară dimensională mare, cum ar fi interiorul catedralei San Pietro și o alta poate avea o scară mică cum ar fi San Carlino de Borromini și totuși a doua poate apare mai vastă decît prima. În general, o clădire înaltă este predominantă într-un oraș, dar la New York scara este inversată deoarece în masa zgîrie norilor din fața Wall Street-ului, bisericuța Sf. Patrick domină tocmai prin micimea ei. În consecință principiul scării nu trebuie confundat cu interpretarea antropomorfică, la care ne-am referit în capitolul precedent. Scara înseamnă „dimensiune în raport cu omul", și nu dimensiunea omului. O clădire în întregime la scara monumentală, ca în atîtea exemple de pseudo-modernism piacentinian, este goală și lipsită de semnificație; în schimb, scara monumentală de la Sf. Sofia (Pl. 8), de la Amiens (Pl. 10), de la S. Ivo (Pl. 13), raportată continuu la elemente la scară umană, este de un efect uimitor. Stilul baroc a strălucit prin sensibilitatea dialectică a scării sale, în timp ce, în ultima sută de ani am asistat la două crime: distrugerea străzii Regent Street din Londra de către Norman Shaw și aceea a pieții San Pietro cu demolarea Spinei dei Borghi, de la care nu ne rămîne decît o nostalgică fotografie (Pl. 19);

— e x p r e s i a s a u c a r a c t e r u l. Toți sînt de acord în a cere arhitecturii să exprime ceva, dar dificultatea intervine cînd ne întrebăm: „ce anume să exprime?" Dacă este vorba de sentimentele sale, de personalitatea artistului, problema privește estetica. Dacă este vorba de expresia psihologică, așa cum am subliniat în paragraful precedent, și un manechin poate avea unitate, simetrie sau balance, emfază, contrast, proporție și scară, dar dacă îi lipsește viața, expresia, fizionomia, dacă „nu ne spune nimic", nu va fi niciodată o ființă vie. Noblețea, caracterul practic, rafinamentul, *humour-ul*, urbanitatea, vulgaritatea, demnitatea, ostentația, forța zîmbitoare ca la Chiesa della Salute din Veneția (Pl. 13a), apăsarea ca la Michelangelo (Pl. 12), se întîlnesc în arhitectură ca și în expresia umană. A ne familiariza cu limbi diferite, cu limbaje diferite, cu nenumăratele fizionomii ale edificiilor este o chestiune de sensibilitate. Tot de sensibilitate este vorba cînd ne referim la capacitatea de „a citi" în clădire ca și în om nu

numai după expresia sa statică (calmă sau agitată, afaceristă sau de salon, generoasă sau meschină, modestă sau vanitoasă, și afectată), adică după temperamentul său, dar și după caracterul dinamic, deci după *crescendoul* său, trecerile sale de la *pianissimo* la *fortissimo*, tonul stării sale sufletești în afară de tonul ființei sale. Aparent printre chinezii care sînt cu toții politicoși, stăpîniți și ceremonioși nu există nevrotici, cum tot în mod aparent nu există nevroze în ansamblul templelor grecești; dar e nevoie de o anumită sensibilitate și obișnuință ca să poți recunoaște manifestările înfrînate ale agitației la templele grecești. Și dacă Borromini ne apare furios și agitat în timp ce Giuliano da Maiano demn și stăpînit, tot sensibilitatea noastră va descoperi în ce măsură este vorba de educație stilistică și în ce măsură este expresie sinceră: cu alte cuvinte, cînd Borromini, care gesticulează întodeauna, este calm și senin, și cînd Giuliano da Maiano, întodeauna bine îmbrăcat, surîzător, calculat, este în schimb delirant și furios în inima sa, sau în inima edificiului său. Dacă ținem seama de această însușire psihologică și nu formală a expresiei, va fi ușor să ne lepădăm de toate ideile moraliste preconcepute despre ea. Se spune: „o clădire trebuie să exprime cea ce este, scopul său. Răspundem „nici mai mult nici mai puțin decît trebuie un om să exprime ceea ce este și scopul vieții sale". Cel care susține că oamenii ar trebui să umble goi pentru a nu-și ascunde realitatea și să poarte scris pe frunte numele, prenumele, temperamentul, preocupările principale, profesiunea etc., ar putea pretinde ca și cu edificiile să se întîmple la fel. Și aici este o problemă de bun simț: nu ne plac oamenii care pretind că sînt ceea ce nu sînt, și tot așa nu ne plac clădirile care poartă o mască falsă, fie ea monumentală sau funcționalistă. O mare suprafață vitrată care ascunde împărțirea în etaje, sau dimpotrivă o sală mare care apare în exterior ca și cînd ar fi vorba de două etaje, înșeală, și înșelăciunea, chiar dacă nu este ceva jalnic, nu este desigur recomandabilă;

— a d e v ă r u l. Clădirile trebuie să fie adevărate sau false? Trebuie să fie sincere? Nu este nevoie să iei aere amenințătoare de inchizitor anglican, așa cum face Ruskin, ca să răspunzi afirmativ. Dacă vi s-ar prezenta piramida lui Caius Caesius (Pl. 1) spunîndu-vi-se: „Iată cel mai elegant bar de noapte din capitală", ați rămîne puțin mirat. Dacă vi s-ar spune despre Palazzo Chiericati (Pl. 12): „este o

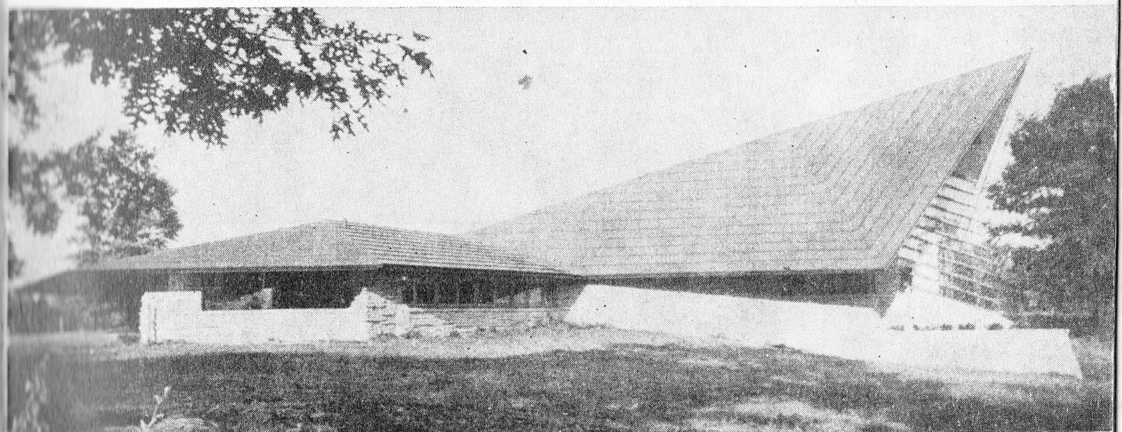



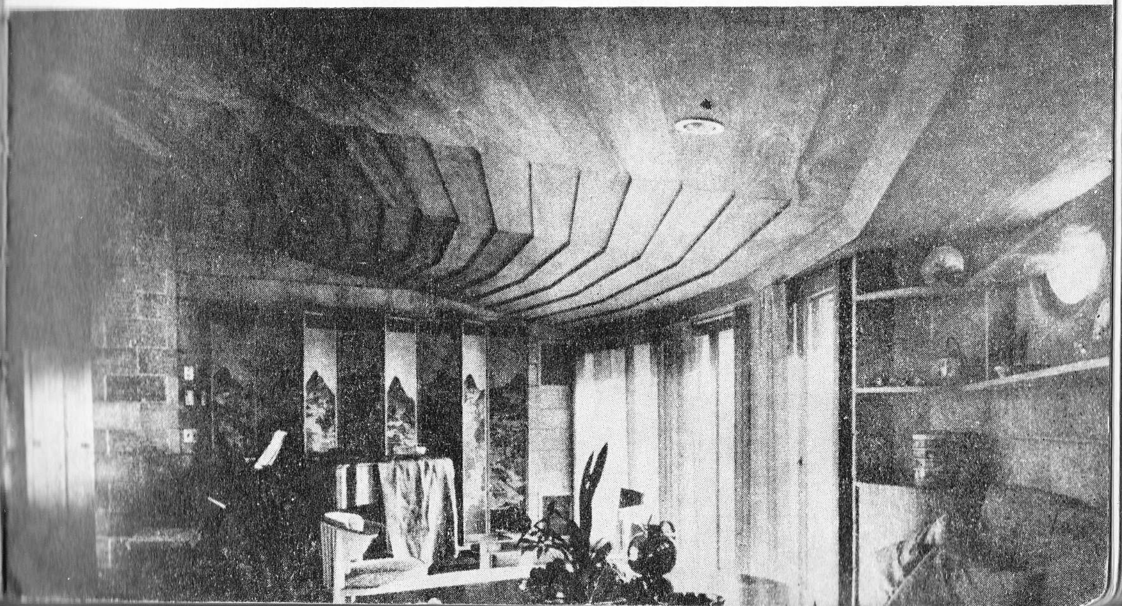


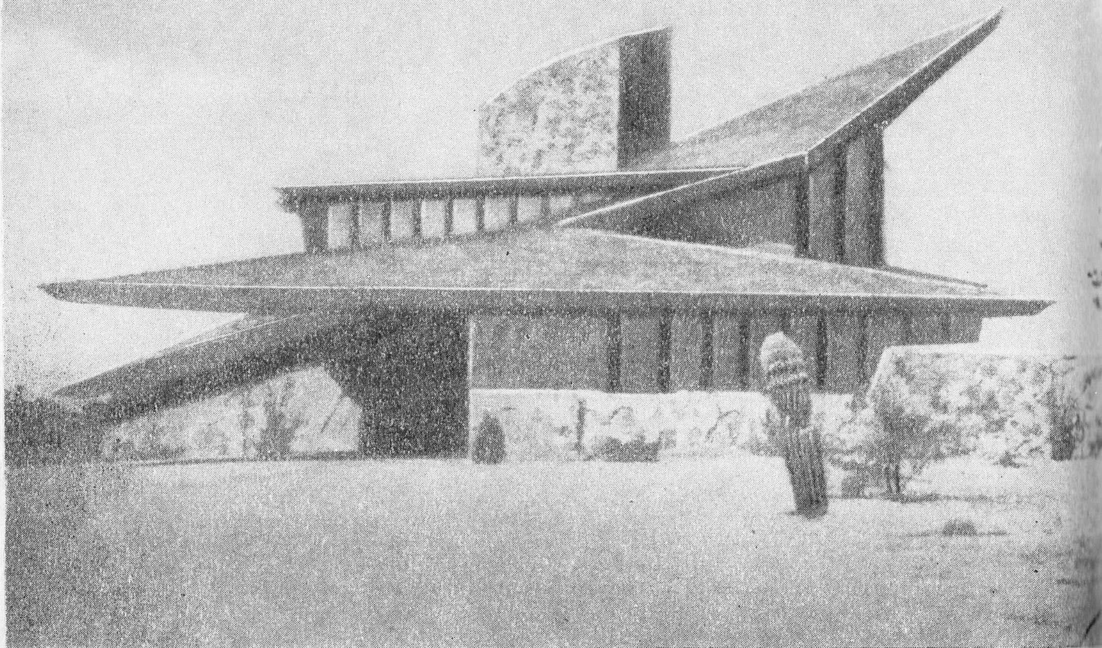
PLANȘA 16
Spațiul organic al epocii moderne

Verso și sus
F. Ll. Wright: Casa de la Cascade (Falling Water) Bear — Run — Pensilvania (1936)









PLANȘA 16 a
Spațiul organic al epocii moderne.

Verso:
Frank Lloyd Wright: Casa Friedman, 'Pleasantville'— New York (1949)
Frank Lloyd Wright: Biserica Unită Madison — Wisconsin (1951)
Frank Lloyd Wright: Casa David Wright, Phoenix — Arizona (1952)

Sus:
Frank Lloyd Wright: Casa Boomer, Phoenix — Arizona (1954)

casă muncitorească de tip intensiv" ați avea dreptate să protestați împotriva falsității, nesincerității unui arhitect incapabil să conceapă o clădire altfel decît în termenii unui fast de paradă. Dacă vi s-ar arăta magazinele lui Mendelsohn, afirmîndu-se: „priviți ce biserică frumoasă," ați rămîne mirați deoarece dă impresia unei clădiri cu caracter comercial, cu mai multe etaje. Dar atenție, pe acest teren al expresiei sincere este ușor să alunecăm într-o confuzie asociativă și simbolică. Cînd se spune că „expresia unei închisori trebuie să fie aceea a unor pereți verticali din piatră brută care să dea senzația că nu se poate scăpa ușor" sau că „ferestrele într-o bancă trebuie micșorate cît mai mult, chiar cu prețul sacrificiului funcțional numai pentru a da un sentiment de siguranță, iar pentru hoți de inaccesibilitate" sau încă mai rău, că o biserică trebuie să fie gotică întrucît acesta este stilul religios, sau un palat trebuie să fie baroc deoarece numai barocul dă un sentiment de lux și măreție, se trece din tabăra arhitecturii la un dicționar gol și anacronic de asociații arheologice și literare, și la obiceiuri conformiste. Nu numai atît: trebuie observat că adevărul, în arhitectură ca și în viață, este determinat de funcțiuni;

— f u n c ț i u n e a. Un planșeu este compus din grinzi și dacă i-am asculta pe unii maniaci ai „adevărului tehnic", pentru a nu spune minciuni, ar trebui să rămînă aparente; dar funcțiunea unei podele este de a putea să mergi pe ea, și această proprietate valorează mai mult decît adevărul structural. Ca și printre oameni, și printre edificii, există mincinoși de profesie și aceștia sînt odioși, iar pe de altă parte sînt cei care simt nevoia să spună numai adevărul, să povestească totul, să se dezvăluie și să vorbească despre lucrurile lor cele mai intime chiar și atunci cînd nimeni nu este interesat să-i asculte; aceștia sînt cel puțin, enervanți;

— u r b a n i t a t e a. Este însușirea care lipsește monumentalilor, egocentricilor, celor avizi de publicitate, dornici să-și afirme propria personalitate: atîta oamenilor cît și a clădirilor (fig. 34). Noi care trăim într-o epocă în care fiecare crede că are de transmis lumii un mesaj de importanță universală, în care fiecare se străduiește să fie original, să invente ceva nou, să se detașeze de contextul social, să fie cît mai în față, în care fiecare se crede mai abil decît ceilalți,

sîntem înconjurați de clădiri care pot avea toate calitățile, dar cu siguranță sînt lipsite de urbanitate. Dacă remarcați în noile noastre cartiere orășenești, stridența culorilor, a marmurii, a formelor balcoanelor și înălțimii cornișelor, vă veți da seama cum aceste încercări de originalitate duc în ansamblul lor, la o monotonie cu mult mai mare decît cea a unor cartiere, armonios construite din secolul al XVIII-lea ba pînă și din secolul al XIX-lea, cînd printre clădiri un mod de viață civilizat era obișnuit. În arhitectura speculativă modernă, cu toții, inteligenți și stupizi, doresc să se impună, să fie grozavi, vorbesc cu toții, urlă la un loc, reclamă atenția celor de alături și nimeni nu ascultă. Rezultatul este un tărăboi de nedeslușit care te face să te gîndești cu nostalgie la conversațiile politicoase, ușor reținute, utile și plăcute a clădirilor din secolele trecute. Ochiul priceput descoperă adevăratele valori, chiar dacă nu sînt frapante și cine se grăbește să fie luat în seamă, are de obicei foarte puțin de spus;

— s t i l u l. Este limbajul, sau mai degrabă lingvistica desenului. Și cînd pedanții noștri tradiționaliști întreabă: „Este oare interzis să faci o casă în stil antic?" s-ar putea răspunde tot cu o întrebare: „Este oare posibil să scriem astăzi, în mod spontan, o poezie în limba latină? Cine are ceva de spus, se exprimă simplu, în limba curentă. Cine nu are nimic de spus, poate spera să-și înșele aproapele, ascunzîndu-și propria goliciune interioară sub un veșmînt elegant de erudiție. După cum limba nu este nici imuabilă și nici statică, tot astfel se întîmplă și cu stilurile și iată de ce, după cum este astăzi acceptat în cultura noastră, a face istoria stilurilor nu înseamnă nimic, dat fiind că fiecare persoană, și mai ales fiecare artist pune limba în slujba unor înțelesuri și expresii individuale, creînd astfel un limbaj propriu. Dar, după cum este adevărat că a face arhitectură modernă, adică a folosi limba contemporană, nu înseamnă neapărat a face artă, la fel de neîndoielnic este că a folosi o limbă străină, academică, înseamnă a împiedica orice posibilitate de a vorbi spontan și în consecință de a poetiza.

Acestea sînt principalele calități sau principii ale arhitecturii enumerate de esteticile tradiționale: cititorul interesat va putea găsi multe altele în bibliografie. Lipsește în italiană un cuvînt care să exprime un concept fundamental, o calitate proeminentă a arhitecturii și anume *livability*, care înseamnă locuibilitate în înțelesul general, material, psihologic și spiritual al cuvîntului. Lipsește de asemenea un cuvînt care să redea ideea de *design*, care nu înseamnă nici stil și nici desen (acest ultim cuvînt avînd o semnificație strict tehnicistă în italiană) și care s-ar putea traduce ca o relație armonică sau ritmică între părțile care formează un același lucru, adică în același timp unitatea și varietatea unei teme. Alte „principii" ale arhitecturii cum ar fi euritmia, armonia, consonanța, ritmul, fie implicite calităților mai sus enumerate, fie comune tuturor artelor.

După cum se vede, avem de-a face cu principii de morală, psihologice și formaliste. Acum, marea contribuție a criticii de artă din timpurile noastre a constat în maturizarea criticii formaliste. A trece de la aceste vagi concepte de simetrie, contrast, varietate, emfază (care simt nevoia precizării așa încît abia specificate, se creează imediat reguli și dogme de compoziție), la o critică modernă de arhitectură este ca și cum ai trece de la clasificarea unui Mengs — clarobscur, culoare, armonie, grație — la schemele lui Fiedler și Woelfflin. Astăzi, cu adevărat te poți minuna, constatînd cum astfel de scheme ale criticii de artă contemporană, pe care nici un istoric al picturii sau al sculpturii nu și-ar permite să le ignoreze, sînt încă atît de puțin aplicate în critica de arhitectură. Totuși este clar că cele cinci simboluri ale vizibilității pure date de Woelfflin — pe de o parte *liniarul*, *perceperea suprafeței*, *forma închisă*, *multiplicitatea*, *claritatea absolută*; iar pe de altă parte, *picturalul*, *perceperea profunzimii*, *forma descoperită*, *unitatea* și *claritatea relativă* — au o aplicare evidentă în arhitectură, cu atît mai mult cu cît istoric vorbind, au luat naștere în sînul revendicărilor critice ale arhitecturii baroce. Cine nu vede finisarea plastică, valorile tactile ale Tempietto-ului de Bramante (Pl. 12), viziunea profunzimii la S. Ivo alla Sapienza (Pl. 13), forma închisă a Partenonului (Pl. 5) contrară celei deschise de la biserica lui Neumann (Pl. 13), multiplicitatea elementelor coordonate și juxtapuse la Rotonda lui Palladio (Pl. 18) și unitatea pavilionului lui Miës?

În efortul de a da o mai exactă individualizare, o mai acută precizare, o mai mare apropiere de opera de artă unică, critica modernă a multiplicat, în arhitectură ca și în alte arte figurative, simbolurile

vizibilității pure. Și, în pofida pericolului de ermetism critic, este cu siguranță marele său merit de a fi formulat un dicționar mai amplu și mai exact al „echilibrului dintre plinuri și goluri" al „jocurilor de masă", al „raporturilor volumetrice". Astăzi se vorbește de spațiu nelimitat și de spațiu perspectiv, de valoarea picturală a suprafețelor, de infinitul spațial și de valorile cromatice, profunzime atmosferică, de țesătura liniară peste gol, și relațiile în continuă schimbare dintre planurile de culori și profunzimile de clarobscur, dintre masa zidăriei și tratarea aparentă a suprafețelor. Aceste intenții de precizare caută viața proprie a monumentelor, le îndepărtează de numitorul comun al stilurilor, facilitează emoția estetică.

Despre interpretarea spațială

Această sumară însușire a interpretărilor arhitecturale demonstrează că ele se împart în trei mari categorii:

a) interpretări de conținut;

b) interpretări fizio-psihologice;

c) interpretări formaliste.

Toți autorii adoptă cu precădere una din aceste trei interpretări, dar în fiecare se găsesc observații care aparțin celorlalte două metode. Este greu să găsim o istorie care să se ocupe exclusiv de conținut, sau o istorie în întregime formalistă.

Teoria vizualului pur are și acum un rol important în istoria arhitecturii, legată de secole de pătrunderea unei mentalități pozitiviste. Dar este clar că lipsurile sale — scoase la iveală deja de cei mai buni critici din domeniul picturii — s-ar manifesta și în arhitectură. Linii, suprafețe, umbre și lumini, mase și valori picturale, cavități atmosferice, plinuri și goluri, și cele mai subtile interpretări ale simbolurilor vizuale (cu toată imensa lor utilitate propedeutică, în scopul eliberării criticii de părerile preconcepute tradiționale) nu ajung să lămurească diferența profundă care există între o operă de artă și altă operă de artă și nu sînt suficiente pentru a o caracteriza. Dau naștere la categorii cu mult mai puțin cuprinzătoare și în consecință mai folositoare, ca, de pildă, tradiționalul binom „clasic și romantic", „formal și pitoresc", dar nu dau istoria și deci realitatea operei de artă.

Defectele criticii formaliste se manifestă cu deosebită intensitate în arhitectură. În pictură, unui critic îi este relativ ușor să o pună în aplicare ca mai apoi, cînd își dă seama că a spus lucruri extrem de asemănătoare pentru două opere foarte diferite, să treacă la caracterizarea lor referindu-se la conținut. Critica de artă este încă angajată în conflictul conținut-formă, care în critica literară a fost aplanat printr-un acord dialectic. Dar în timp ce formaliștilor le este ușor să caracterizeze o pictură referindu-se la conținut, aproape pe nesimțite, cînd se trece la arhitectură (artă, după cum se spune, fără valori reprezentative, în întregime abstractă) necesitatea caracterizării devine și mai evidentă.

Este necesar să luăm o poziție față de această problemă a conținutului. Dacă veți observa toate planșele care ilustrează această carte, veți remarca un lucru foarte curios: cu excepția monumentului lui Victor Emanuel (Pl. 1), Sf. Sofia (Pl. 8, 8 a) și în afara unor cazuri întîmplătoare ale cîtorva instantanee luate în interiorul Johnson Building-ului (Pl. 4), aproape toate celelalte fotografii nu cuprind nici o figură omenească. Aceste case, aceste biserici, pînă și aceste piețe sînt pustii, părăsite, spectre fără viață, dacă doriți „abstracții". Sala Wladislavski (Pl. 20) este un joc înghețat de linii și suprafețe picturale fără conținut. Templul Minervei Medica are puțină umanitate (Pl. 6), poate pentru că fotograful obosise repetînd mulțimii: „Plecați de-aici, vă rog, trebuie să fotografiez" sau găsise prea dificilă mutarea căruții la stînga. Dar Westminster, Amiens, sau King's College Chapel (Pl. 10) sînt niște formațiuni minerale moarte rămase după distrugerea speciei umane, căreia totuși îi fuseseră dedicate acele scaune și acele spații.

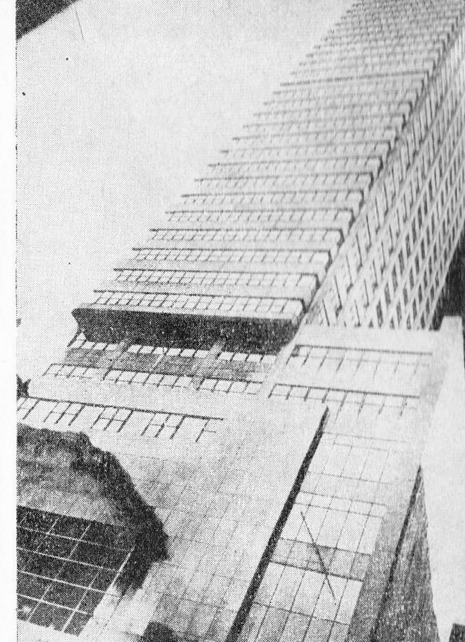
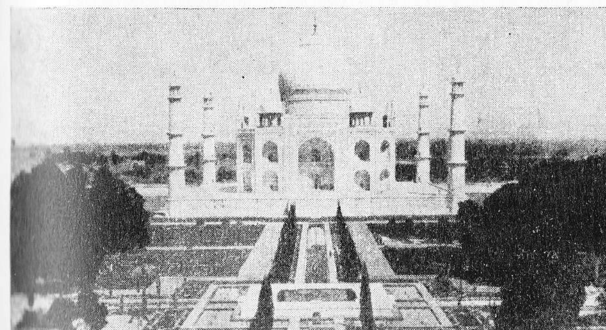
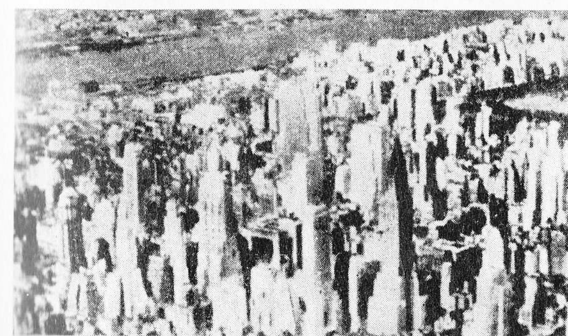
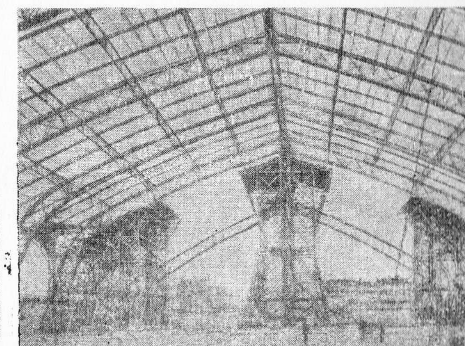
Nu este de mirare că, așa cum în pictură au fost căutate valorile tactile, în arhitectură s-au dezvoltat teoriile antropomorfice și fizio-psihologice, într-o încercare disperată de a da un conținut uman formei. Avînd în vedere că frumusețea unei clădiri era considerată complet independentă de valoarea ei socială, s-a pus întrebarea: „dar pentru cine e frumoasă?" Și s-a răspuns : „pentru oameni". „Și de ce este frumoasă pentru ei?" „Deoarece trezește armonii înnăscute ca cele ale gamelor muzicale", sau „pentru că trezește senzații agreabile în trup". Dar toate acestea se referă la volume, la masele zidăriei, la decorație. Și spațiul?

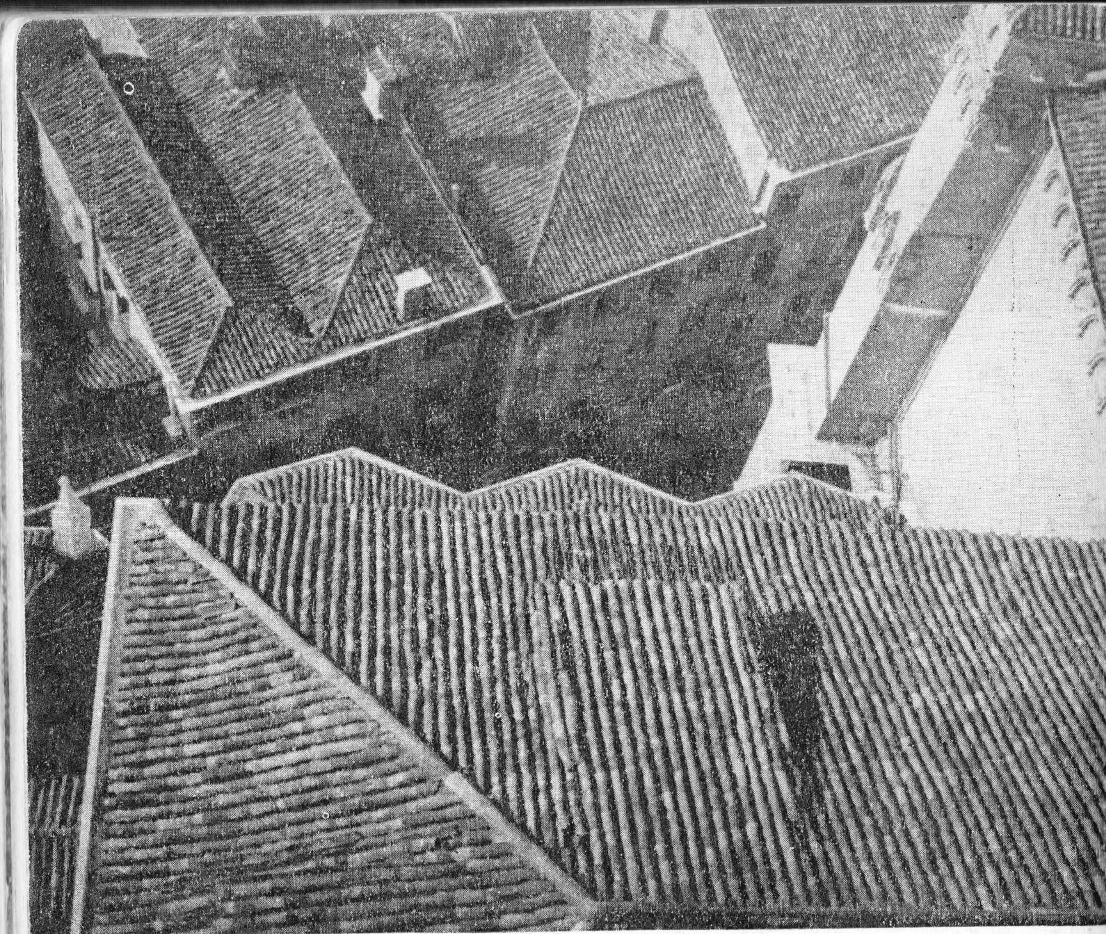
Îmi face plăcere să reproduc aici o pagină a acelui tînăr și foarte subtil critic englez Geoffrey Scott, care, deși ca elev a lui Berenson aparține tradiției fizio-psihologice, a inutuit spre sfîrșitul lucrării sale *The Arhitecture of Humanism* (*Arhitectura umanismului*) că a vorbi despre linii, suprafețe, volume, mase, are cu siguranță o oarecare valoare, dar nu reprezintă valoarea specifică arhitecturii:

«În afară de spațiile doar cu două dimensiuni (suprafețele, adică ceea ce privim), arhitectura ne oferă spații cu trei dimensiuni, capabile să cuprindă propria noastră persoană, și aici este cheia acestei arte. Funcțiile artelor se suprapun în multe locuri. Astfel, arhitectura are multe puncte comune cu sculptura, și mai multe cu muzica, dar, în afară de aceasta, are sfera sa de acțiune proprie și oferă satisfacții caracteristice. Ea are monopolul spațiului. Arhitectura este singura între arte care poate da spațiului întreaga lui valoare. Ea ne poate înconjura cu un gol tridimensional și plăcerea pe care o simțim este un dar pe care numai arhitectura poate să-l ofere. Pictura poate să zugrăvească spațiul, poezia, a lui Shelley de pildă, poate să-i evoce imaginea, muzica poate să trezească o senzație analogă, dar arhitectura are de-a face nemijlocit cu spațiul, îl folosește ca pe un material și ne plasează în centrul lui.

«Este curios cum critica nu a știut să recunoască această supremație a arhitecturii în domeniul valorilor spațiale. Tradiția criticii este practică. Mințile noastre sînt prin conformație axate pe materia tangibilă și noi vorbim numai despre ceea ce face ca instrumentele noastre să lucreze și despre ceea ce ne reține privirea. Materiei i se dă o formă, iar spațiul de la sine apare. Spațiul este un „nimic" — o simplă negare a ceea ce este solid — și din această cauză îl trecem cu vederea.

«Dar cu toate că îl putem trece cu vederea, spațiul acționează asupra noastră și poate să domine spiritul nostru; o mare parte din satisfacția dată de arhitectură (satisfacție de care s-ar părea că nu ne putem da seama, sau nici măcar nu încercăm să ne dăm seama) provine în realitate de la spațiu. Chiar și dintr-un punct de vedere utilitar, spațiul este în mod logic scopul nostru; delimitarea unui spațiu este scopul construcției — cînd construim nu facem altceva decît să desprindem o cantitate convenabilă de spațiu, să-l închidem și să-l protejăm — arhi-

PLANȘA 17

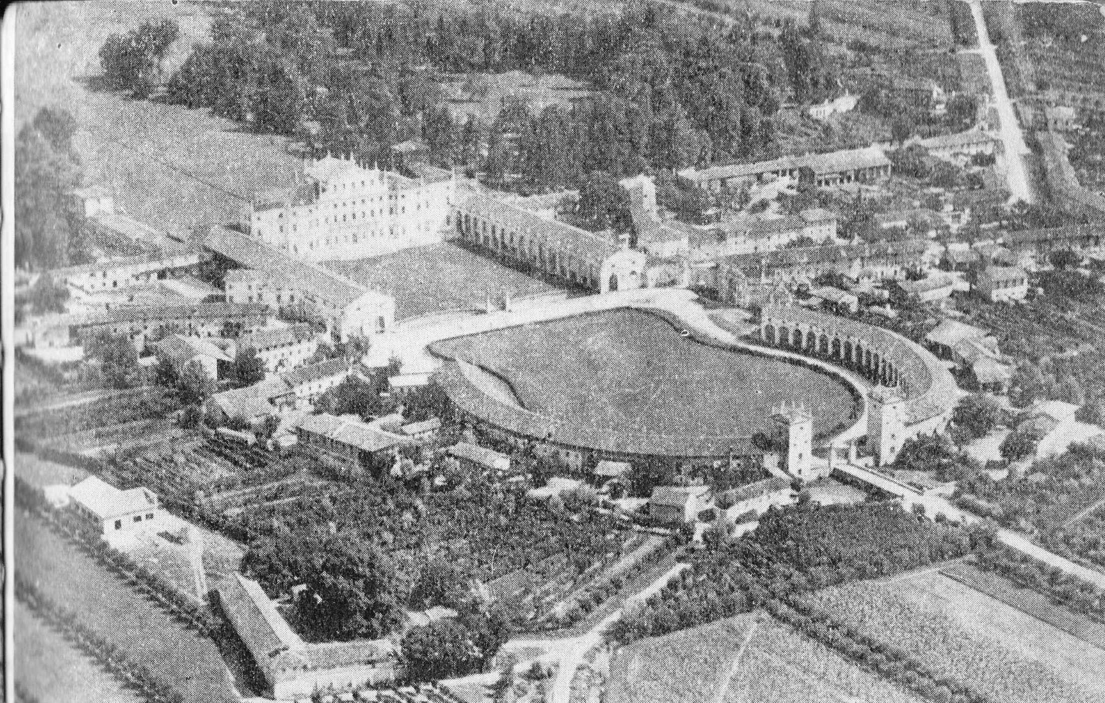
De-a lungul istoriei arhitecturii.

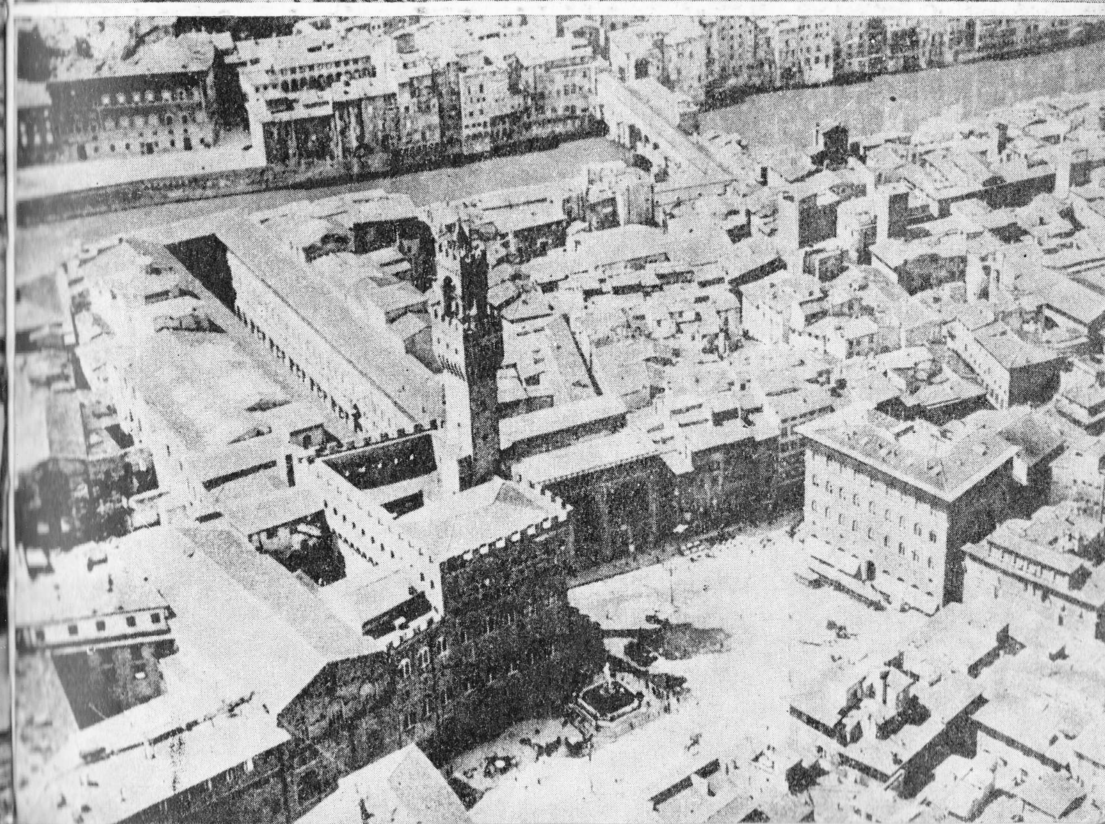
Verso:

New—York: vedere a zgîrie-norilor din partea central-răsăriteană.
Taj, Mahal, Agra — India (1630)
G. Howe și W. Lescaze: Clădirea Casei de Asigurări, Philadelphia (1932).
New York: vederea din partea central-apuseană din Manhattan cu Rockefeller Center, de Harrison și Fouilhoux. (1932—40)
Galeria Mașinilor de la Expoziția din Paris (1889).
Termele lui Caracala, Roma (211—217 e.n.)

Sus:

Veneția: vedere aeriană







PLANȘA 17 a
De-a lungul istoriei arhitecturii

Verso:
Vila Manin, Passariano (sec. XVII – XVIII)
Piazza della Signoria, Florența. Vezi și pl. 11

Sus:
Săpăturile de la Pompei: vedere aeriană

tectura în întregime izvorînd din această necesitate. Dar din punct de vedere estetic spațiul are o importanță încă și mai mare. Arhitectul modelează spațiul așa cum face sculptorul cu lutul, îl desenează ca pe o operă de artă; în sfîrșit încearcă ca prin intermediul spațiului să trezească o anumită stare sufletească la cei ce „intră" în el.

«Care este metoda sa? Încă o odată el se adresează mișcării; aceasta este valoarea care o are pentru noi și ca atare ea reintră în conștiința noastră fizică. Noi ne adaptăm din instinct spațiilor în care trăim, ne proiectăm în ele, le umplem imaginar cu mișcările noastre. Să luăm cel mai simplu exemplu. Cînd pătrundem într-o navă și avem în față o lungă perspectivă de coloane, începem, să înaintăm aproape împinși de la spate deoarece așa cere caracterul acelui spațiu. Chiar dacă stăm pe loc, ochiul este atras să parcurgă perspectiva și noi în închipuire o urmăm. Spațiul ne-a sugerat o mișcare: din moment ce această sugestie s-a făcut simțită, tot ce concordă cu ea pare să ne ajute și tot ceea ce o frînează pare nepotrivit și urît. Noi am cere în afară de aceasta ceva care să închidă și să satisfacă mișcarea — o fereastră, de exemplu, sau un altar — iar un zid gol, care are o încheiere inofensivă pentru un spațiu simetric, devine respingător la capătul unei axe emfatice cum este cea a unui șir de coloane, numai pentru că o mișcare fără motiv și care nu duce la un punct culminant, contrazice cerințele noastre fizice: nu este umanizată.

«Pe de altă parte un spațiu simetric, proporțional cum se cuvine în funcție de corp — (căci nu toate spațiile simetrice sînt frumoase) — nu invită la mișcare într-un sens mai degrabă decît în altul, și de aici rezultă echilibrul și controlul. Conștiința noastră se întoarce continuu spre centru și din nou este egal atrasă de la centru în toate direcțiile. Dar nu lipsește în noi amintirea fizică a unei mișcări asemănătoare, care este aceea pe care o facem cu fiecare respirație și iată de ce, astfel de spații au o cale suplimentară de acces spre simțul frumosului din noi, prin intermediul acestei senzații elementare de expansiune. Cu toate că procesul respirației este de obicei inconștient, valoarea sa vitală este atît de mare, încît orice restrîngere a acestei funcții normale este însoțită de durere și — peste o anumită limită — de o deosebită oroare, în timp ce și cel mai mic ajutor adus — ca,

de exemplu aerul de munte — face plăcere. Nevoia de expansiune care se simte în toate mișcările corpului nostru și în mod special în respirație, nu este numai profundă la fiecare individ, dar este evident înrădăcinată în specia umană. Nu este deci surprinzător că respirația a putut să devină adevăratul simbol al sănătății corpului și că spațiile care o satisfac vor apare frumoase în timp ce spațiile care o tulbură vor apare urîte.

«Nu se pot deci, stabili proporții fixe ale spațiului, juste din punct de vedere arhitectural. Valoarea spațială în arhitectură este influehțată în primul și în primul rînd, fără îndoială, de dimensiuni, dar mai este influențată de sute de alți factori. Este influențată de lumină și de poziția umbrei; izvorul de lumină atrage ochiul creînd impresia unei mișcări proprii independente. Este influențată de culoare: o podea întunecoasă și un tavan luminos dau o impresie spațială cu totul diferită de aceea creată de un tavan întunecos și o podea luminoasă. Este influențată de însăși așteptarea noastră determinată de spațiul pe care de abia l-am părăsit: caracterul liniilor dominante; accentuarea verticalelor, după cum se știe, dă iluzia unei înălțimi mai mari, accentuarea orizontalelor dă impresia unei întinderi mai mari. Este influențată de proiecții — atît în elevație cît și în plan (care pot să împartă spațiul și să facă în așa fel încît să-l simțim nu ca un tot unitar, ci ca mai multe spații). Astfel, de exemplu, într-o biserică cu o cupolă simetrică, impresia că avem de a face cu un spațiu sau cu cinci spații depinde de raportul între profunzimea și lățimea transeptelor și cu cea a cupolei, sau limita superioară a perceperii spațiale ar putea fi dată de o cornișă care să iasă mult în afară și nu de acoperișul care încheie de fapt edificiul.

« Prin urmare nimic nu-i va fi de folos unui arhitect în afară de o mare capacitate de a imagina care sînt valorile spațiale rezultînd din condițiile complexe al fiecărui caz în parte. Nu există libertate pe care să nu și-o poată lua din cînd în cînd și nici un „raport fix" pe care să nu-l poată trece cu vederea. Arhitectura nu este o mecanică, ci o artă și acele teorii ale arhitecturii care furnizează rețete gata făcute pentru creația sau critica desenului poartă în ele propria lor condamnare. Nu este nici puțin adevărat că valoarea spațială care se adresează propriului nostru simț al mișcării va juca un rol de primă importanță în frumusețea unui edificiu.»

Această pagină este întîmplătoare în volumul lui Scott, consacrat în întregime altor probleme și, chiar în domeniul „valorilor umaniste", se arată mult mai interesat de desen și de plastică ale căror posibilități au fost deja investigate de critica de artă. Dar este o pagină importantă pentru că exprimă, poate cu mai multă claritate decît au făcut-o atîția alții în trecut, intuiția realității arhitecturale. Foarte numeroși sînt autorii care, printr-o aluzie sau alta, dovedesc că au înțeles chiar numai pentru o clipă, secretul arhitecturii; dar la Scott această intuiție a atins, în această paranteză a discursului său critic, evidența absolută.

Este firesc ca, în calitatea sa de apărător al interpretării fiziopsihologice, să trebuiască să traducă de îndată valorile spațiale în imbolduri fizice. Ca urmare, era obligat implicit și împotriva voinței sale, să stabilească canoane. Dacă perspectiva creată de colonada unei bazilici trebuie să se termine printr-o fereastră sau cu o absidă și nu cu un perete neted, vor fi frumoase catedralele gotice (Pl. 10) în multe din care liniile directoare ale șirurilor orizontale culminează în largi deschideri vitrate, vor fi acceptabile bazilicile creștine de la S. Sabina (Pl. 7) la S. Maria în Cosmedin (Pl. 9), dar va trebui să considerăm urîtă biserica S. Spirito (Pl. 4 a, 11 și fig. 22) deoarece se încheie cu un perete neted avînd la mijloc o coloană; astfel, ce impuls al mișcării fizice trezește metrica spațială a lui Brunelleschi aplicată la schema longitudinală a construcțiilor de biserici? O altă remarcă: dacă mișcarea fizică și mișcarea imaginată coincid, care este diferența între spațiul pictural, și cel arhitectural, pe care Scott la începutul fragmentului citat le prezintă aproape în opoziție unul față de celălalt?

Dar aceste puncte neclare nu micșorează valoarea concluziilor fundamentale ale lui Scott: 1) că valoarea proprie, originală a arhitecturii este aceea a spațiului interior; 2) că toate celelalte elemente, volumetrice, plastice și decorative participă la aprecierea unui edificiu în măsura în care însoțesc, accentuează sau diminuează valoarea spațială; 3) că valoarea spațială este legată de aceleași elemente care privesc valoarea funcțională și anume golurile.

Am discutat pe larg primele două concluzii. Este evident că în cazul în care critica arhitecturală ar reuși să traducă în realitatea spațială a clădirilor întreaga teorie și metodele Einfuehlungului precum

și ale vizualului pur, ea ar fi făcut un mare pas înainte și ar fi ajuns la maturitatea criticii de pictură, dar s-ar fi izbit ulterior, prin forța lucrurilor, de aceleași obstacole ale „nedividualizării". Spațiul simetric are nenumărate posibilități de exprimare și noi, probabil, că în analiza unor opere cu spații simetrice, am spune lucruri deosebit de asemănătoare; fizionomia particulară a edificiului nu ar fi pe de-a-ntregul fixată. Din nou ar trebui să apelăm la critica literară care a depășit binomul formă-conținut, proză-poezie și care recunoaște că, dacă valoarea este un atribut al formei, caracterul este un atribut al conținutului, mai precis că într-o operă de artă proza și poezia sînt inseparabile așa cum sînt inseparabile trupul și sufletul unei ființe vii.

Atunci am lua-o iarăși de la capăt: care este conținutul arhitecturii? Care este conținutul spațiului? Fotografiile sînt lipsite de orice conținut, dar el există în realitatea imaginației arhitecturale și în realitatea edificiilor. Conținutul există: sînt oameni care trăiesc spațiul arhitectural, sînt acțiunile prin care ei se manifestă în acest spațiu, este viața materială, psihologică, spirituală care se desfășoară în el. Conținutul arhitecturii este conținutul său social.

Arhitecții se plîng încontinuu de criticii care privesc arhitectura ca pe un fenomen pur plastic, dar s-ar plînge tot atît de mult dacă criticii, făcînd fără îndoială un pas înainte, ar privi spațiul cum se privește o prăpastie sau un deșert. O mare parte din munca arhitectului este consacrată funcțiunii clădirii. O alta tehnicii și, în fine, o a treia artei. Vrem oare ca, în pofida oricărei evidențe a fenomenologiei și genezei operei de artă, să separăm încă o dată aceste trei componente, luînd de o parte frumusețea și ignorînd tehnica și funcția? Dacă acest lucru este permis în filozofie, nu are sens însă în domeniul criticii, o dată acceptată realitatea coexistenței elementelor poetice și nepoetice în opere de artă.

Dacă ne fixăm atenția asupra spațiilor interioare ale arhitecturii și ale urbanismului, apare evidentă indisolubilitatea problemei sociale și a celei estetice. Este oare frumoasă o autostradă fără automobile? Este oare frumoasă o sală de dans fără perechile care dansează? Tristețea, senzația de durere și chiar groaza pe care interpretarea fizio-psihologică o atribuie unui ușor dezechilibru al elementelor plastice din ornamentația unei săli de dans nu este și mai mare cînd ești înghesuit în ea pînă la sufocare și nici măcar nu poți dansa? În general, poate exista în critica arhitecturală o soluție de continuitate între factorii sociali, efectele psihologice și artă?

Aceste întrebări ne duc în miezul filozofiei și esteticii iar pentru atingerea scopului nostru nu este nevoie să ne afundăm în acest domeniu spinos. Deoarece în toate cele trei categorii fundamentale în care se împart interpretările genezei și realității arhitecturii, există un element comun care le condiționează și le determină validitatea: recunoașterea faptului că în arhitectură spațiul este cel care conduce și care are valoare. Aceasta este concluzia pe care o căutam la începutul capitolului.

Interpretarea politică se ocupă de cauzele care stau la baza curentelor de arhitectură; dat fiind că un curent arhitectural nu există ca atare pînă nu se materializează în spațiu, o interpretare politică eficace se concentrează asupra tendințelor spațiale. Interpretarea filozofică caută sincronisme între concepțiile transcendentale ale omului și concepțiile spațiale. Intrepretarea științifică insistă asupra simultaneității descoperirilor matematico-geometrice cu cele ale concepțiilor arhitecturale. De obicei, cînd interpretarea economico-socială afirmă că formele arhitecturale derivă din fenomene economice, raționamentul său este că spațiul exprimă cultura și obiceiurile sociale, determinate, din punctul de vedere materialist, de situația economică. Celelalte interpretări pozitiviste, fie că se ocupă de fenomene generale fie că urmăresc fapte relevante ale picturii și sculpturii, fie că se ocupă cu fapte specifice arhitecturii, se ocupă de spații. Interpretarea tehnică privește modul practic de construire a spațiului. Prin urmare putem trage concluzia că toate interpretările bazate pe conținut își au rostul în critica arhitecturii în măsura în care își fixează atenția asupra spațiilor.

În ceea ce privește interpretările fizio-psihologice, am menționat pasajul din Scott tocmai pentru a arăta cum, pornind de la cu totul alte premize, o minte ascuțită sfîrșește prin a identifica valoarea arhitecturii cu aceea a spațiului său, căruia îi sînt subordonate toate celelalte elemente. Interpretările proporțiilor de aur, ale armoniilor

muzicale și altora asemănătoare, ar putea fi valabile pentru sculptură, dar pentru arhitectură ele trebuie mai întîi să facă dovada aplicabilității la realitățile tridimensionale ale spațiului. O interpretare psihoanalitică, dacă se limitează la fenomenele volumetrice și decorative nu va merge mai departe decît a ajuns „Moise" a lui Freud. Altfel va trebui să ilustreze influența inconștientului asupra domeniului sentimentelor spațiale.

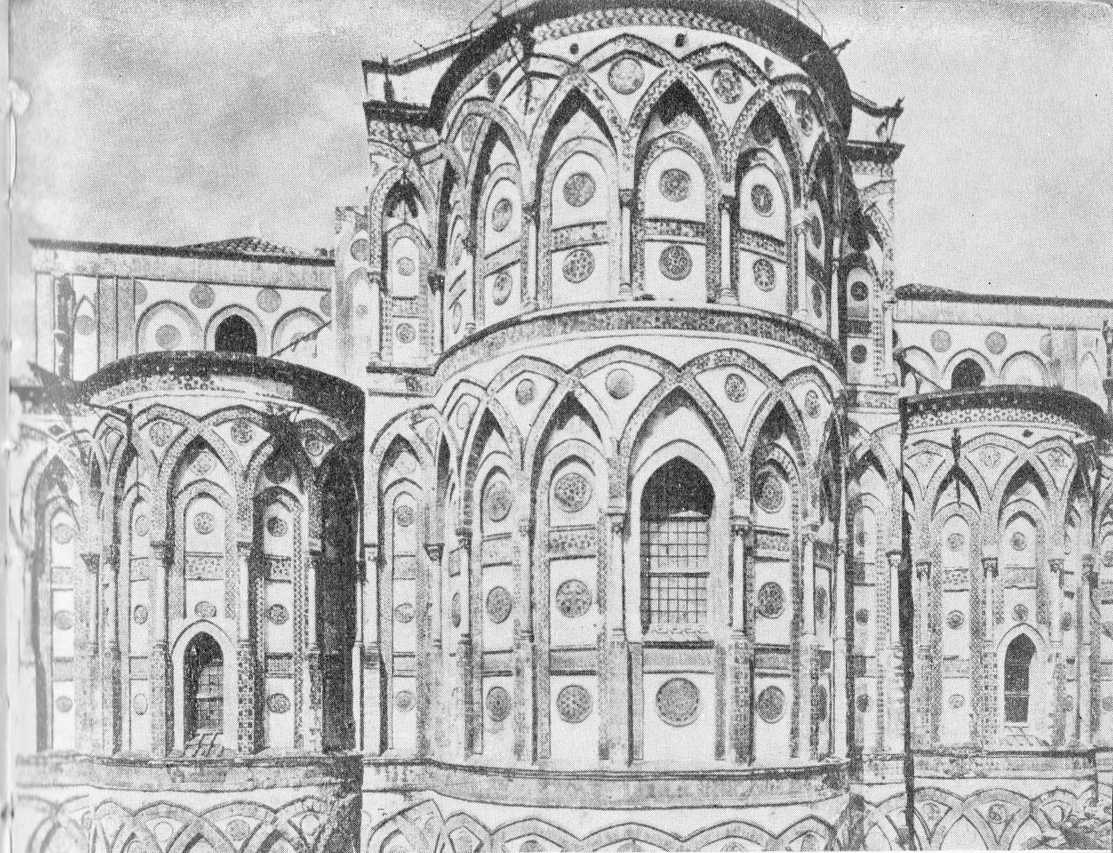
În sfîrșit, în ceea ce privește critica formalistă, ce înseamnă de fapt a spune că un edificiu trebuie să aibă unitate, proporționalitate, euritmie sau caracter? Întreaga artă trebuie să aibă aceste calități și, dacă este vorba de arhitectură, va trebui să precizăm că este vorba de armonia, proporția, sau de euritmia valorilor spațiale și de alăturarea tuturor celorlalte valori la acestea. Chiar și schemele lui Woelfflin, luate la suprafețele lor. Dacă dorim să le extindem și asupra arhitecturii în ansamblu este nevoie să dezvoltăm noi simboluri, o nouă terminologie axată pe spațiu.

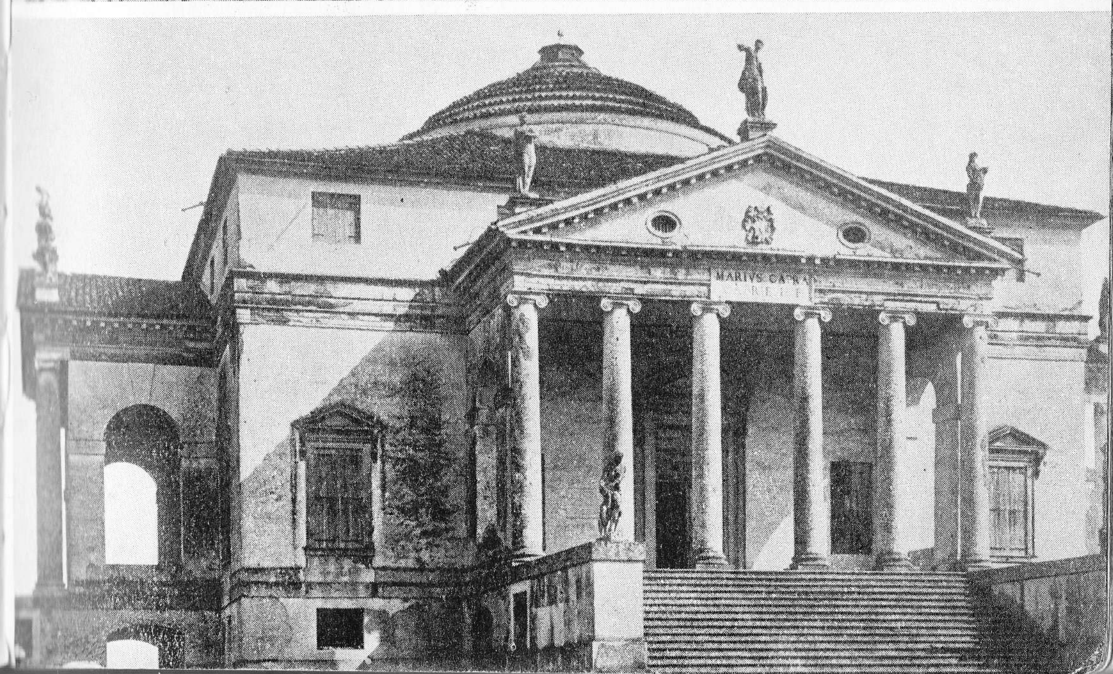
Ajungem astfel la o primă concluzie, interpretarea spațială nu este o interpretare care rivalizează cu celelalte, întrucît nu se desfășoară pe același plan. Este o super-interpretare sau, dacă vreți, o sub-interpretare; mai exact, nu este o interpretare specifică ca celelalte deoarece se pot da spațiului interpretări politice, sociale, științifice, tehnice, fizio-psihologice, muzicale și geometrice, formaliste. Contrar metodei curente în istoriografia critică, în care ultima interpretare (cea propusă de autor) arată eroarea tuturor interpretărilor precedente și le înlocuiește, la sfîrșitul acestei schițe istoriografice noi constatăm că interpretarea nr. 9 nu numai că nu exclude interpretările 1—8, dar le confirmă, demonstrîndu-le utilitatea în critica arhitecturală, atunci cînd sînt axate pe spațiu. Este adevărată sau falsă interpretarea filozofică a arhitecturii? Este adevărată atîta vreme cît se aplică înainte de orice spațiului. Este întemeiată sau falsă interpretarea economică? Și ea, la rîndul ei, este întemeiată, ca și celelalte, în măsura în care este mai mult de cît o interpretare economică, o interpretare economico-spațială. Cu alte cuvinte, interpretarea spațială constituie atributul necesar oricărei interpretări posibile, dacă aceasta urmărește să aibă un înțeles concret, profund, cuprinzător în domeniul arhitecturii. Ne oferă în consecință, obiectul, locul de

aplicare arhitecturală oricărei interpretări posibile în artă, condiționînd astfel validitatea lor.

A doua concluzie derivă din constatarea că în arhitectură conținutul social, efectele psihologice și valorile formale se materializează în spațiu. A interpreta spațiul înseamnă în consecință a cuprinde toate realitățile unui edificiu. Orice interpretare care nu pleacă de la spațiu este silită să stabilească că cel puțin unul din aspectele arhitecturii mai sus menționate este lipsit de valoare și, în consecință să-l lase afară, și să aleagă apriori un sector asupra căruia să-și fixeze atenția: mai ales interpretările volumetrice și decorative, foarte răspîndite astăzi, exclud din critică întregul conținut social al arhitecturii.

Ajunși aici, nu ne interesează să stabilim raporturile de identitate sau de deosebire care există între conținutul social, efectele psihologice și valorile formale. Cine judecă omul în funcție de domenii deosebite ale intuiției, ale logicii, ale practicii, ale eticii, fără ca mai apoi să treacă de la această utilă distincție teoretică la unitatea vitală și organică, la interdependența acestor elemente în a cărei simbioză realizează vitalitatea umană și artistică, se va putea mulțumi să caute identitatea obiectului spațial al celor trei categorii de interpretări, ca apoi să continue în domeniul ales (social, tehnic, fizio-psihologic, formalist) cu unica grijă de a respecta ierarhia valorilor arhitecturale, în numele cărora aceste interpretări devin înainte de orice social-spațiale, tehnico-spațiale, fizio-psihologice-spațiale, formalist-spațiale. Cine însă înaintează mai departe în cercetarea complexă a unității organice a omului și a arhitecturii, știe de-acum că punctul de plecare al unei viziuni unice și cuprinzătoare a arhitecturii este acela al interpretării spațiale, și va judeca fiecare element al edificiului în lumina valorii spațiale.







PLANȘA 18
De-a lungul istoriei arhitecturii.

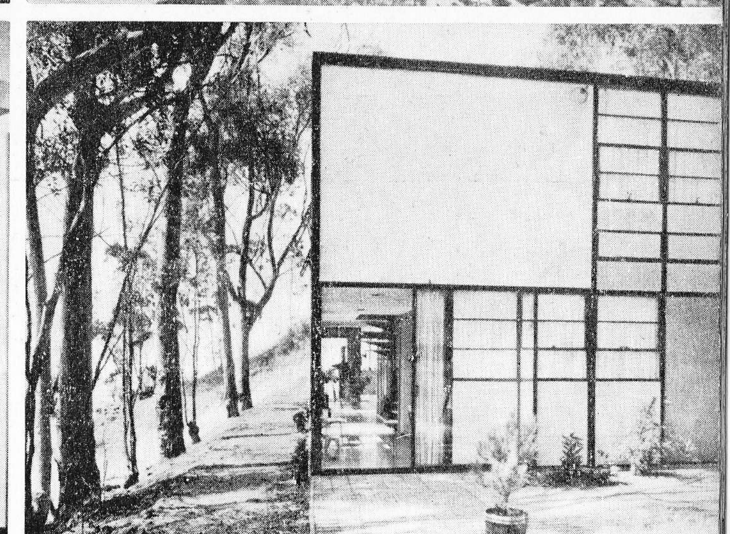
Verso:
Domul din Monreale: absidă (1166–89)
A. Palladio: Vila Capra, numită Rotonda, lîngă Vicenza (începută în 1550)

Sus:
Cupolele bisericii S. Giovanni degli Eremiti, Palermo (cca. 1132)

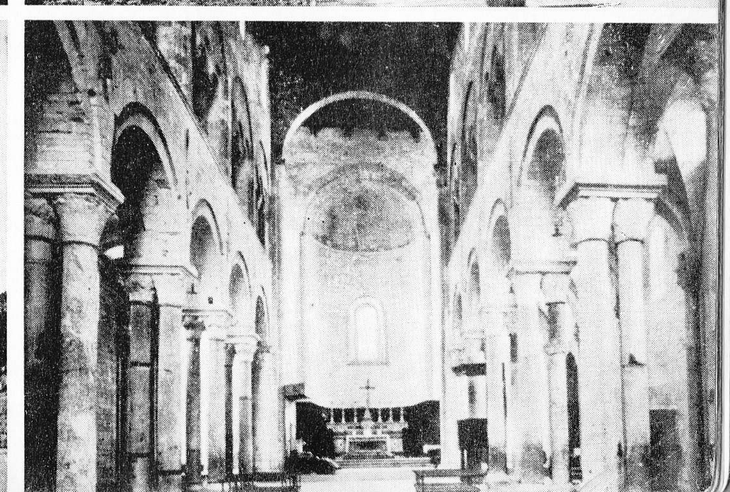














PLANȘA 18 a
De-a lungul istoriei arhitecturii.

Verso:

Nurago (Construcție antică) Isili — Sardinia. Bolta interioară
Timulli (locuință cu acoperișul conic) la Alberobello — Bari.
Charles Eames: Casă la Santa Monica, California (1949). Interior și
Catedrala din Tran (sec. XII). Exterior și interior.
Exterior

Sus:

Regnar Ostberg: Primăria din Stockholm (1909—23)

VI. PENTRU O ISTORIE MODERNĂ A ARHITECTURII

«*În antichitatea clasică, critica de arhitectură era mult mai puțin avansată decît critica picturii și sculpturii și așa a rămas de-a lungul veacurilor*», afirmă Venturi în lucrarea sa *Istoria criticii de artă*, și toate tratatele care urmează, de la Vitruviu pînă la Roger Fry, confirmă această judecată nefavorabilă.

Studiile de estetică a arhitecturii, chiar și cele mai recente, au în cea mai mare parte un caracter empiric meschin, sînt străine de gîndirea filozofică contemporană și lipsite de claritate. Cînd este vorba de lucrări cu scopuri didactice, ele devin purtătoarele regulilor și principiilor unei sintaxe atît de plate, unui anonimat atît de arid și a unui dogmatism atît de ingenuu încît chiar și cei mai entuziaști nu le pot citi pînă la capăt. În fața acestor mici reguli de compoziție, care uită tot ce este valoare în viață și în artă, îți vine cheful să te arunci în vreun *Sturm und Drang* critic, în revolta împotriva a tot ce — în numele unei perfecțiuni abstracte și sedimentate — ucide expresia și paralizează vitalitatea. Îți vine cheful să abandonezi toate aceste scheme intelectuale reci, să abandonezi prismele intelectuale prin care privim operele de artă, și să predicăm ura și iubirea: o critică chiar parțială, desfășurată pornind de la un punct de vedere unilateral, dar cel puțin dintr-un punct de vedere care cum spunea Beaudelaire, deschide largi orizonturi. Și atunci este preferabil să ne întoarcem la vreun istoric antic, la vreun pragmatic străin de cultura noastră estetică, confuz și electic în judecată, dar cel puțin pasionat,

vizibil sensibil față de opera de artă, capabil cel puțin de o exclamație sinceră sau de o intuiție surprinzătoare, de un apel psihologic concret; energia temperamentului critic, care are cel puțin modestia de a simți este preferabilă exactității teoretice. De fapt, atitudinea noastră puritană, această detașare aristocratică pe care ne place să o păstrăm în exegezele estetice, mania filologică și documentaristă, fragmentarismul arheologic, par să domine istoria și critica arhitecturii în așa măsură încît se naște bănuiala că mulți autori nu au nici o pasiune pentru acest subiect sau cel puțin nu au o pasiune capabilă să se răspîndească, să se transmită, să trezească.

Critica noastră este lipsită de curaj și plină de prejudecăți. Există din abundență filologi și cunoscători, dar lipsesc criticii și ca urmare domină conformismul, respectul pentru judecăți gata făcute și autoritare, analiza rece, evazivă și nearticulată, străină de avîntul imaginației creatoare.

În parte, aceasta se datorește criticilor de artă care se ocupă atît de puțin de arhitectură. Ei sînt legați de pictură și de sculptură prin interese precise. Valoarea unui tablou este și o valoare comercială: unor pînze de Picasso sau unui basorelief de Manzuli li se face reclamă și prin faptul că există o întreagă categorie de persoane care cumpără și vinde tablouri și sculpturi, ale căror prețuri sînt în mare măsură determinate de critică. Picturile din școala din Ferrare au crescut ca preț imediat după apariția cărții *L'Officina Ferrarese* de Longhi; Guido Reni scade pe piață după ce a fost devalorizat de către criticii moderni; Delacroix, Chardin și Watteau costă mai scump decît neoclasicii după descoperirea lor de către critici. Dar în arhitectură valoarea artistică nu se reflectă într-o anumită valoare economică, casele vechi sau moderne sînt vîndute cu atît încăperea și o clădire de Sangallo, Ammannati, Wright, Le Corbusier sau Aalto nu valorează mai mult prin faptul că au fost declarate opere de artă de către critică. Pe plan economic deci nu există nici o legătură între cultură și viață.

Spiritul arheologic, în înțelesul negativ al cuvîntului, a creat o prăpastie între arhitectura antică și arhitectura modernă, lucru care este dezastruos pentru educația publicului. Nici un turist, cu un minimum de cultură, care a ajuns la Londra și a privit pînzele vechilor

maeștrii de la National Gallery, nu va uita să meargă la Tate Gallery să admire pe impresioniști și pe cubiști. Dar cine este curios să viziteze clădirile moderne dintr-un oraș renumit datorită monumentelor sale? Cîți călători care au vizitat Parisul și-au dat osteneală să vadă Pavilionul elvețian de Le Corbusier aflat în cartierul universitar? Și cum ar fi putut s-o facă dacă nici un „ghid" nu-l semnalează ca demn de a fi vizitat? Nu există om care, privind un tablou, să nu întrebe imediat: „de cine e?", dar marea majoritate, chiar a persoanelor cu pregătire, nu simte nevoia să cunoască numele autorilor sutelor de clădiri prin fața cărora trece în fiecare zi. Pe planeta artei, arhitectura pare că reprezintă emisfera întunecată.

Există însă un fapt și mai important. Concidența istoriei artei cu istoria criticii de artă este de-acum înainte acceptată ca un fapt cultural. Orice curent creator poartă în el, nu numai opera de artă, dar și un gust, o poetică, o școală, un „fel de a privi" pe care criticul sau istoricul le asimilează și pe care, în ultimă instanță, își bazează judecata chiar în ceea ce privește realizările trecutului. Cu alte cuvinte, orice poziție critică esențială își are rădăcina în conștiința estetică determinată de tendințele artistice ale momentului în care se dezvoltă. „Încă din secolul III, î.e.n. pe cînd scria Senocrate, pînă înainte de Winckelmann, critica și istoria artei — spune Venturi — și-au găsit rațiunea de a fi în judecarea artei contemporane. Chiar și cînd s-a luat în considerare arta trecutului, ea a fost judecată numai în raport cu arta prezentului. Vasari îl admira pe Giotto în numele lui Michelangelo, Bellori îi admira pe antici și pe Rafael în numele celor trei Carracci și al lui Poussin, Mengs îl admira pe Rafael, Correggio și Tizian în numele lui însuși, dar Winckelmann a răsturnat această poziție și a judecat arta modernă în numele grecilor antici. Perfecțiunea în artă a fost deplasată din prezent în trecut. Romanticii au căutat perfecțiunea nu în arta greacă ci în arta medievală, deci tot într-o artă a trecutului. Pornind de la aceste premize, idealiștii au tras concluzia logică: în epoca modernă arta a murit deoarece a fost absorbită de filozofia științifică". Numai cu critica franceză a secolului trecut ne întoarcem la o problematică istorică vie: „Dacă este adevărat că fiecare istorie este interpretarea actuală a trecutului atunci conștiința artei actuale stă la baza oricărei istorii a artei trecutului."

Dacă acest fapt este un adevăr care în prezent pare admis, mai cu seamă în Italia unde cultura filozofică a contribuit din plin la răspîndirea acestei problematici, este cazul să ne întrebăm cîte cărți de arhitectură există, în care să vibreze cu adevărat această conștiință contemporană a istoriei arhitecturii, în care autorul privește un templu egiptean sau monumentele de la Micena cu un interes format la școala arhitecturii moderne. Formulează oare cineva o estetică a arhitecturii și în consecință o metodă de evaluare a monumentelor trecutului, in lumina contribuțiilor aduse de curentul funcționalist și de arhitectura organică? În realitate pare că, în lunga înșiruire a admiratorilor săi, critica sau istoria arhitecturii trebuie să facă un salt de un secol pentru a ajunge la nivelul criticii de pictură și de literatură.

Dacă această nevoie culturală constituie un mobil și un impuls pentru a pune problema unei istorii noi a arhitecturii, fenomenul invers este și mai important. Dacă este necesar ca arhitectura modernă să dăruiască istoriei arhitecturii spiritul său inovator, este încă și mai vital ca o istorie a arhitecturii reînnoită să colaboreze la formarea unei civilizații artistice superioare. În starea actuală de dezinteres pentru arhitectură, o critică modernă trebuie să atingă interese capitale, cu conștiința de a fi pentru clădiri și pentru judecata lor, la fel de esențială ca interpretarea orchestrală pentru o partitură. Pentru a căpăta viață, notele așezate de Bach și Debussy pe portativ, așteaptă să fie executate. La fel monumentele așteaptă, ca și personajele în căutarea unui autor, o critică modernă care să le scoată în evidență. A curăța terenul de mitologia istorică și de tabuurile monumentale, a adera la artă în procesul de creație, a descifra operele trecutului cu ochii artiștilor de azi, a-l judeca pe Borromini cu aceeași lipsă de prejudecăți, cu aceeași încredere cu care este judecat Neutra, înseamnă că deschidem drum nu numai arhitecturii moderne, dar și arhitecturii secolelor trecute.

Prejudecățile de ordin cultural și arheologic cu privire la arhitectură, acea atitudine pedantă și academică, pe care fiecare din noi o adoptă inconștient cînd începe să vorbească despre un Alessi mai curînd decît despre un Terragni ca și cum discutarea istoriei ar cere o mască funebră, au o influență nefastă care transcende, cum spuneam, lipsa de educație a gustului pur estetic. Arhitectura este prea legată

de viață pentru ca prejudecățile sale să nu se reflecte direct asupra vieții: perspectivele arhitecturii și ale criticii sale sînt perspectivele comunității moderne. Vom repeta neîncetat că atît timp cît istoria arhitecturii nu va rupe legăturile cu îngrădirile filologice și arheologice, nu numai că arhitectura trecutului nu va dobîndi istoricitate, adică actualitate, și nu va suscita nici interes și nici emoție vie, dar publicul va continua să gîndească că arhitectura se găsește numai în monumente, că problema arhitecturii se pune numai în cazurile în care se construiește „de dragul frumosului" și că există o deosebire netă între modul de a judeca o capodoperă a trecutului și casa în care trăiești, între spațiul unei biserici bizantine și spațiul camerii sau apartamentului în care stați acum și citiți.

Ne place sau nu, sîntem martorii unei profunde denaturări a modului de a considera arta în raport cu viața. Aristotel putea să afirme că nu se poate scrie o dramă despre oamenii obișnuiți și că este necesar să fie create subiecte de proporțiile eroicului. Lumea modernă care expune bilanțul unui secol de sciziune între viață și cultură, unui secol de arhitectură concepută ca o piesă de muzeu, proclamă exact contrariul, silește pe arhitecți și pe criticii de arhitectură să-i asume responsabilitățile sociale, anunță iminenta anihilare a oricărei poziții culturale care nu ar fi în slujba vieții, a oricărei activități artistice care ar rămîne izolată de progresul social al civilizației, a oricărei construcții care nu ar oferi soluții pentru o viață mai bună.

O critică modernă, vie, utilă din punct de vedere social și intelectual, lipsită de prejudecăți, va servi astfel, nu numai la pregătirea desfătării estetice în fața operelor trecutului, dar de asemeni și mai cu seamă la punerea problemei ambianței sociale în care trăim, a spațiilor citadine și arhitecturale în care ne petrecem, cea mai mare parte din timpul zilei în așa fel încît să le recunoaștem, „să știm să le privim".

Dacă v-ați trezi mîine îmbrăcați după moda secolului XVIII, v-ați freca la ochi să vă încredințați că sînteți treji sau zdraveni. Numai un nebun ar putea să camufleze un automobil modern cu ornamentele unei trăsuri vechi și cu o pereche de cai de lemn pe capotă. Și, totuși, mare majoritate dintre noi locuiește în case ridicole, nedemne, rușinoase pentru oameni care se respectă și care refuză să trăiască

că sclavii în stupide cuburi alăturate fără nici o gîndire spațială și care leagă fără nici o noimă o bucătărie și o baie modernă cu un salon și un dormitor de acum două sau trei sute de ani. Trăim cu toții în orașe în continuă descompunere, în care lipsa unei viziuni urbanistice micșorează posibilitățile de dezvoltare ale unei comunități organice și în care construcția speculativă aliată cu visuri tulburi de retorică monumentală, pîngărește spațiile sacre ale moștenirii noastre spirituale și artistice.

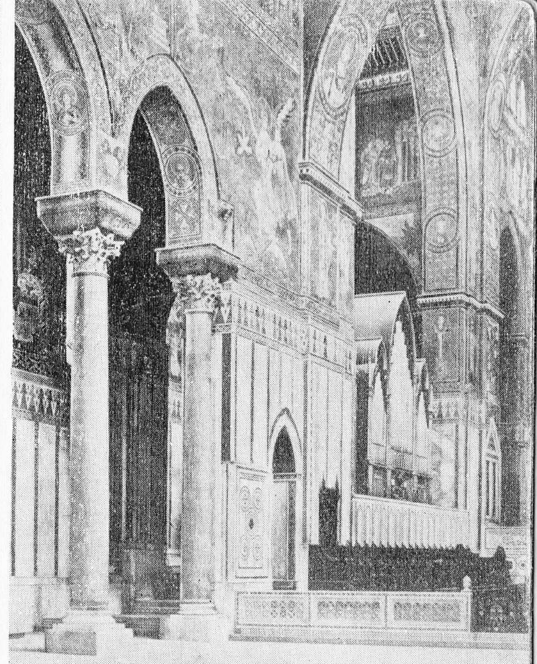
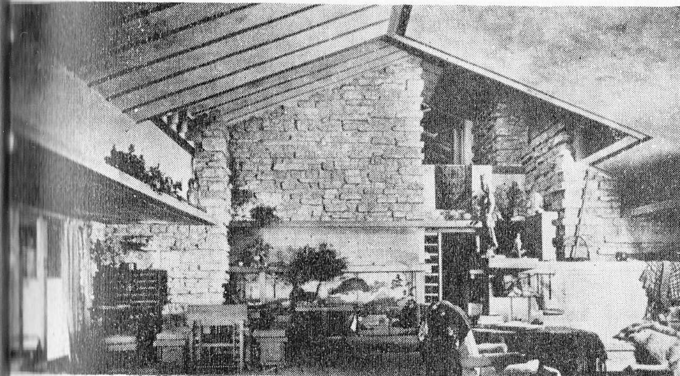
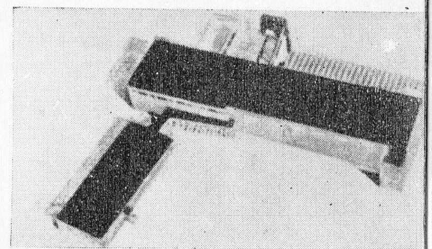
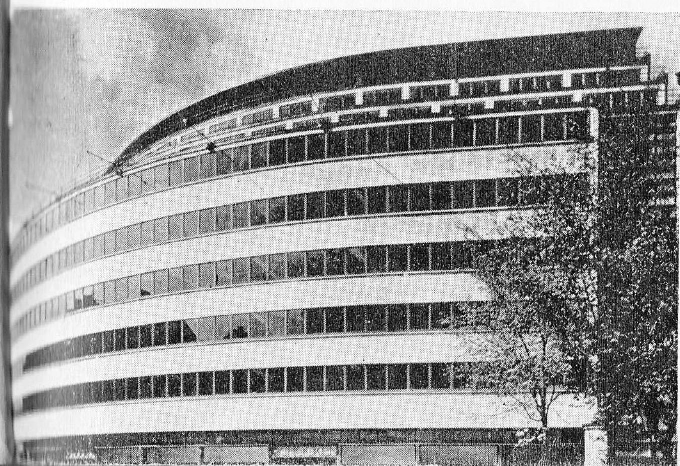
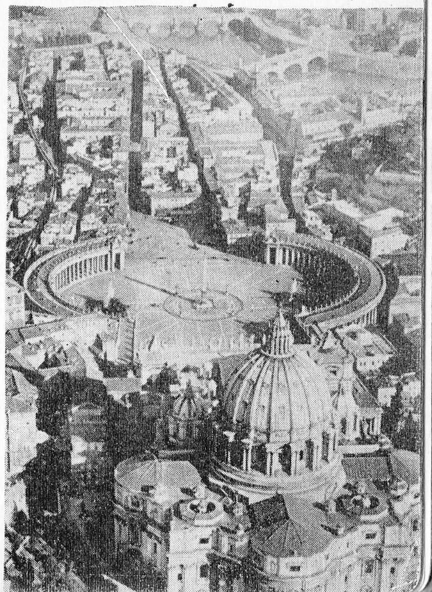
De aceea o istorie modernă, organică, a arhitecturii nu se va adresa numai simțului nostru artistic și intelectual, numai cunoștințelor noastre culturale, numai emotivității noastre. Ea va vorbi — dincolo de neînsuflețitele diviziuni ale omului (economic, afectiv și spiritual) omului integral. Și atunci, marea noastră majoritate va vedea trăgîndu-se cortina prejudecăților care limitează cultura arhitecturală la un sector mucegăit, academic și fals. Vom dobîndi un fel de nou organ, simțul spațiului, dragostea pentru spațiu, necesitatea libertății în spațiu. Deoarece spațiul, dacă nu poate determina prin el însuși o judecată asupra valorii lirice, exprimă totuși toți factorii care coexistă în arhitectură, tendințele sentimentale, morale, sociale, intelectuale, și reprezintă în consecință acel moment analitic al arhitecturii care este obiectul istoriei. Spațiul reprezintă pentru arhitectura ca artă ceea ce reprezintă literatura pentru poezie, constituie proza arhitecturii și o caracterizează. Ca să ne exprimăm așa cum critica formalistă o face, el este obiectul celor mai potrivite și mai adecvate simboluri vizuale. În primul rînd pentru că în spațiu coincid viața și cultura, interesele spirituale și responsabilitățile sociale. Deoarece spațiul nu este numai o cavitate, o „negare a solidului" ci este viu și pozitiv. Nu este numai un fapt vizual; este o realitate trăită în toate sensurile și mai cu seamă, într-un sens adînc uman.

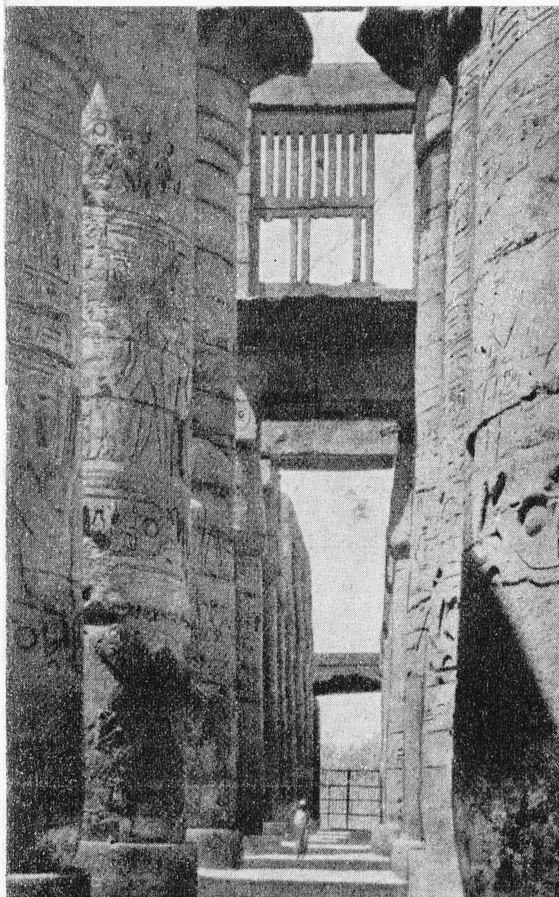
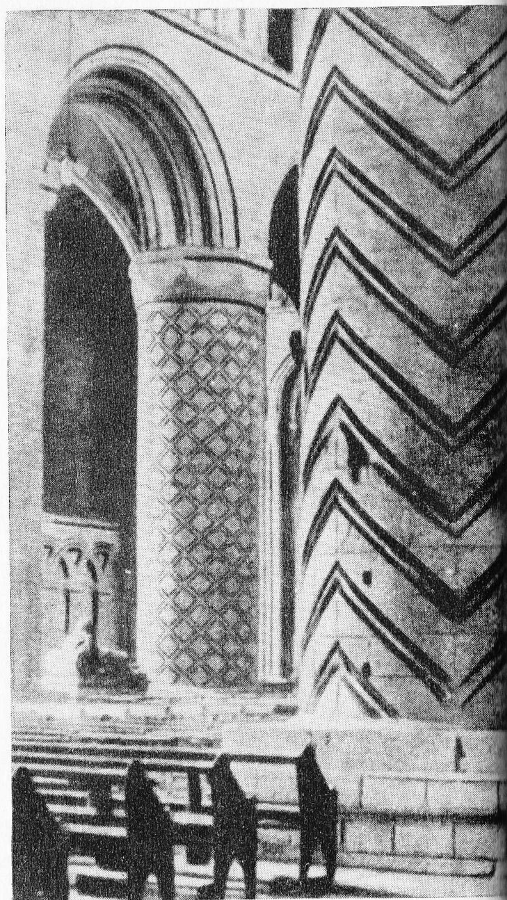
Atunci va înflori din nou și cultura arhitecturală. Vom alerga la marile monumente ale trecutului pentru a trage esențialele învățăminte spațiale, de-acum înainte capabili să distingem autenticul de copie, trecutul de prezent, viața noastră de azi de viața de ieri. În lumina acelui trecut și a criticii sale, teoriile arhitecturii contemporane, care încercaseră mai demult cu ajutorul arhitecturii organice să se rupă

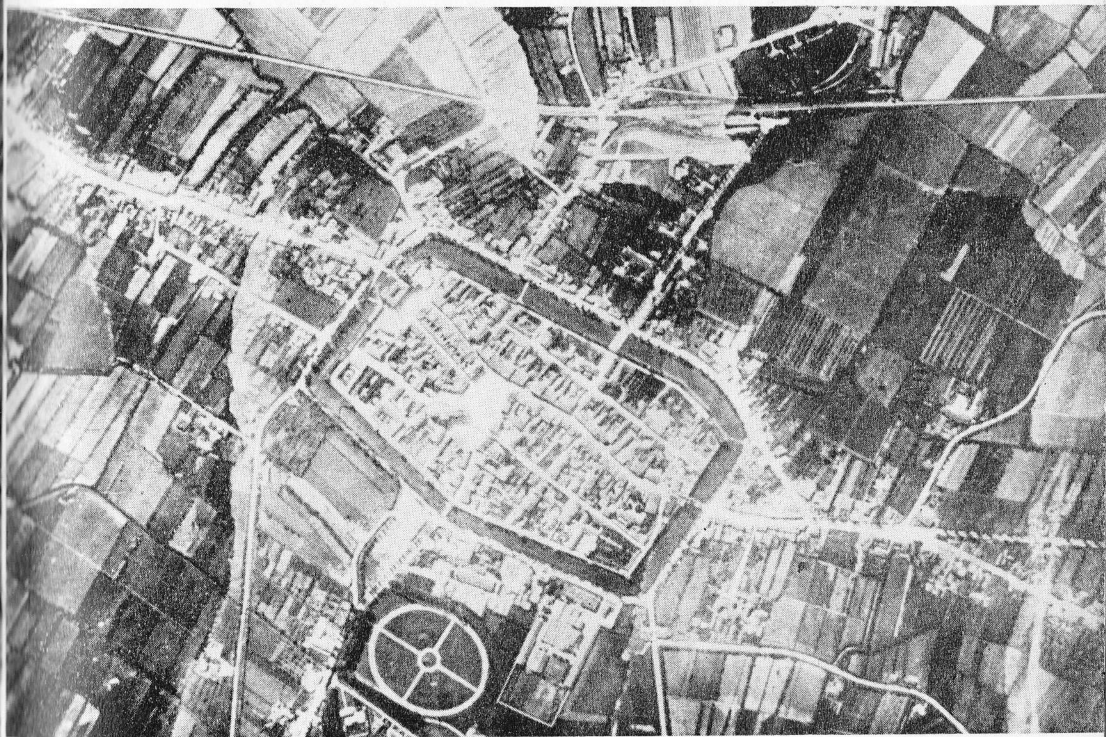
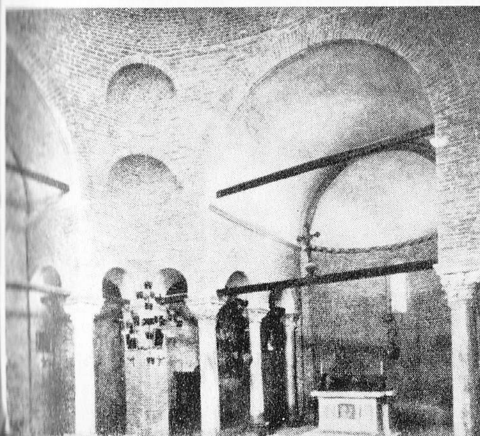
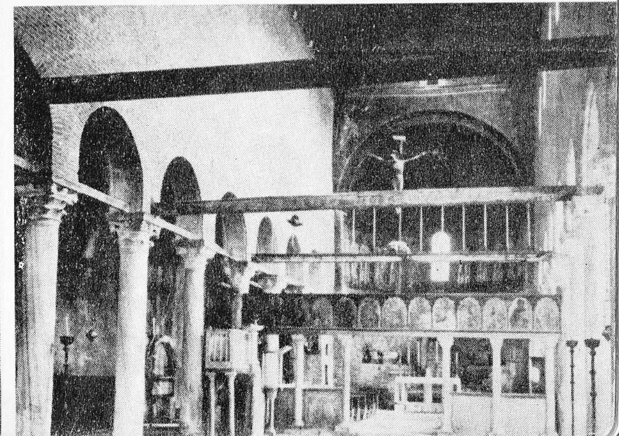
de formulele raționaliste ale acestui esperanto structural, se vor îmbogăți cu un limbaj pe deplin uman.

O istorie modernă a arhitecturii este impusă de toți factorii vii ai lumii contemporane: de orientarea spre colaborare a gîndirii sociale, de nașterea și dezvoltarea psihologiei științifice, de tragica constatare făcută ca urmare a experienței celor două războaie mondiale și anume că însăși existența materială a operelor de arhitectură din cultura noastră depinde de soluționarea problemelor noastre actuale, de critica figurativă modernă, de eforturile care tind să desăvîrșească gîndirea filozofică, de identificarea acceptată în teorie dacă nu și în practică, a culturii cu sistemul de viață, și, mai ales, de arhitectura modernă care, aprofundînd problemele spațiale, indică istoricilor și criticilor secretul și realitatea arhitecturii.

Printre promisiunile, sarcinile, speranțele, capacitățile operei noastre colective se întrezărește deci posibilitatea făuririi unei istorii noi de arhitectură, pe care aceste pagini ar dori să o vestească.

PLANȘA 19

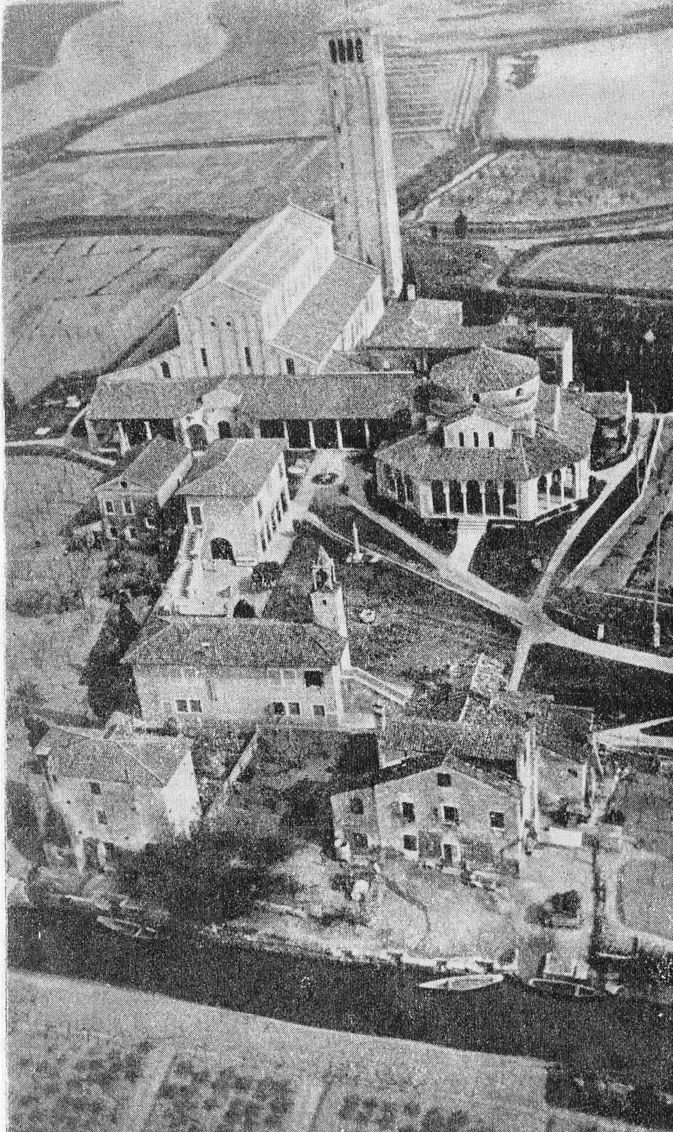
De-a lungul istoriei arhitecturii

Verso:

Domul din Florența (început în 1296 de Arnolfo di Cambia) cu cupola lui Giotto, Andrea Pisano și Francesco Talenti (1334—59) și cupola lui Brunelleschi (1421—34)
Domul din Monreale: interior (1166—1189)
F. Ll. Wright: Living-room la Taliesin III, Spring Green, Wisconsin (1925)
B. Zevi: Primăria din Cutler, Maine (1940)
E. Mendelsohn: Magazinele Schocken, Karl — Marx Stadt (1928)
Biserica S. Pietro, Roma cu absida lui Michelangelo (1547—64), Cupola lui Michelangelo și G. della Porta (terminată în 1590) și Colonada lui Bernini (1659—65).

Sus:

Templul lui Ammon de la Karnak (cca. 1319 — 1180 î.e.n.)
Catedrala din Durham (1096—1133)



PLANȘA 19 a
De-a lungul istoriei arhitecturii

Verso:
Gara din Milano (terminată în 1931). Interior.
Antonio Gaudi: Parcul Guell, Barcelona (1900). Structuri inferioare. Detaliu.
Montagnana. Vedere aeriană.
Santa Fosca Torcello (sec. XI — XII). Interior.
Domul din Torcello (sec. VII — 1008). Interior.

Sus:
Domul din biserica Santa Fosca, Torcello. Vedere aeriană.

NOTE

1) *Spiritul modern, anti-arhitectural prin natura sa?* S. Vitale („L'Estetica dell'Architettura" — Estetica arhitecturii —, pag. 5—20) găsește unul din motivele lipsei de interes pentru arhitectură urmărind tratarea esteticii în opera lui Croce și a lui Bergson. Ea ar fi favorizat sensibilitatea pentru formele artistice care se desfășoară în timp într-o atitudine spirituală, care neagă materia și care poate să-și găsească expresia potrivită numai în muzică: „A construi în spațiu acesta este țelul arhitecturii; dar spațiul este anti-Spirit, este extensie pură, realizare absolută și completă, în timp ce Spiritul este o încordare pură și continuă, este o devenire permanentă. Drept care, pentru gîndirea modernă arhitectura pare într-adevăr ceva legat prea strîns de materie și aproape străin și ostil spiritului. Este o formă de artă inferioară care poate căpăta demnitate numai prin spiritualizarea sa ce intervine prin scurgerea timpului (ca la ruine, rămășițe arheologice și la monumente antice) cînd opera de artă devine document de viață umană inclus în istorie". În sfîrșit autorul crede că dezinteresul pentru arhitectură se datorește persistenței mentalității romantice care, anulînd spațiul și materia se întemeiază pe fragmentismul psihologic pe incapacitatea de sinteză și de realizare, pe gustul pentru ceea ce este trecător, incomplet, pe cale de formare și este împotriva a tot ceea ce asemeni unei clădiri este construit în întregime. Caracterul static și imobil al arhitecturii ce nu se pretează unei permanente înnoiri, unei interpretări în timp ci este realizată după starea de spirit a momentului, așa cum se întîmplă cu o simfonie sau cu o piesă de teatru, este tocmai ceea ce o îndepărtează mai mult de sensibilitatea

modernă spune Vitale care amintește definiția lui Foscolo dată arhitecturii: „cea mai nefericită dintre arte pentrucă este cea mai îngrădită și silită să rămînă exact ceea ce este".

Vom avea ocazia în acest studiu să dovedim nu prin demonstrații filozofice sau științifice, ci prin experiența directă a analizelor arhitecturale cum conceptul „arhitectura ca artă atemporală" este de acum depășit. Ba mai mult ar fi util să înștiințăm de pe acum cititorul că de cîte ori ne referim la spațiu în arhitectură ne gîndim la acea noțiune de spațiu-timp însușită de acum înainte de știința modernă care, după cum vom vedea, are o precisă aplicare în critica de arhitectură. Numai pentru a prescurta adoptăm cuvîntul spațiu în loc de spațiu-timp, dar apare ca intrinsec în raționamentul nostru faptul că însușirea statică și lipsa de tensiune atribuite arhitecturii de către estetica tradițională sînt străine de concepția spațială a arhitecturii.

2) *Iubirea, Sentimentul și Arhitectura.* În capitolul cinci și mai precis în paragraful care se ocupă cu interpretarea fizico-psihologică a arhitecturii, vom pune în discuție inexactitatea tezelor care susțin că arhitectura nu exprimă sentimente, stări de spirit sau tragedie.

Vitale, de exemplu, insistă asupra acestor teze: „Arhitectura ne pare ca o artă absolut anti-tragică, sau, mai bine zis ca o artă în care elementul tragic trebuie să-și găsească în mod necesar propria sa compoziție. . . Dacă există un conflict în arhitectură acesta se consumă exclusiv între Spiritul constructor și materia surdă și ostilă dar ea sfîrșește prin a fi dominată pe de-a-ntregul de jugul formei și victoria rămîne numai de partea Spiritului. Datorită acestei trăsături arhitectura se deosebește substanțial de toate celelalte arte pe care le-am putea numi *expresive* întrucît exprimă tocmai sentimente sau idei concrete în timp ce, dimpotrivă, arhitectura reușește să trezească sentimente deosebite sau stări sufletești exprimînd numai idei abstracte, sau mai bine zis realizînd aceste idei abstracte de-a-dreptul în termeni materiali" (*op.cit.*pg. 41—42). Se va vedea cum critica modernă a spulberat această viziune înghețată și cum ascuțindu-și sensibilitatea, ea este capabilă să citească bogata expresivitate a edificiilor.

Vitale continuă: „În arhitectură absența unui conținut de sentimente, se manifestă ca una din trăsăturile cele mai proeminente

ale esteticii sale deoarece ei i se datorește extinderea restrînsă a gamei, ca să spunem așa, a frumuseții arhitecturale, din care sînt excluse multe valori tocmai de natură sentimentală. Și mai cu seamă i se datorește acel sentiment de liniște netulburată, de elevație, de solemnitate și de eliberare pe care arhitectura reușește să-i dea și prin care ajunge la adevărata reprezentare simbolică a unei lumi transcendente, eliberată de pasiuni și guvernată exclusiv de legi de nezdruncinat, o lume în care ordinea nu suportă și nu îngăduie devieri și în care ideile absolute de pace, de armonie, de echilibru, de justiție par să fie realizate în piatră pentru vecie". Dar ce eliberare de pasiuni există în arhitectura lui Michelangelo? Care sînt legile de nezdruncinat ale barocului? Unde este armonia, echilibru, justiția, eternitatea în oricare din miile și miile de blocuri urîte contemporane de la marginea orașelor în care se sufocă milioane de familii? Echilibrul și armonia finală se vor manifesta în arhitectura frumoasă dar se manifestă și într-o simfonie, într-un roman, într-o piesă de teatru, într-un poem tragic: cu alte cuvinte sînt un atribut al artei și nu al unei activități artistice anumite. Într-adevăr, nu numai că o istorie psihologică a arhitecturii este posibilă (după cum vom vedea mai bine în al cincilea capitol) dar interpretarea psihologică apare permanent în critică. Și de ce să fie altfel? Arhitectura trezește infinite emoții și cine știe să vadă spațiile, știe că ele sînt profund dinamice și dramatice. Acest mod transcendental, inuman, lipsit de viață de a vedea arhitectura este în totală antiteză cu interpretarea organică care trebuie dată acestei arte care cuprinde și influențează atît de intim activitatea omenească, tocmai pentrucă atinge partea cea mai secretă și intangibilă, inconștientul și care trebuie să suscite interesul acelor care petrec în ea o mare parte din viața lor.

3) *Dificultatea de a privi arhitectura.* Dacă pînă și în muzee, unde tablourile sînt sistematizate după criterii cronologice sau de „școală", după cîteva ore omul cu pregătire medie își pierde atenția și este obosit, închipuiți-vă ce s-ar întîmpla dacă am găsi un Masaccio lîngă un Braque, apoi un Breughel, apoi un Renoir, apoi un Cosme' Tura. Este ceea ce se întîmplă în plimbările noastre consacrate arhitecturii. Dacă ghidul nu ajută la perceperea arhitecturii, ar putea cel puțin să explice

cum trebuie privit urbanismul. Dar nu o face, ba dimpotrivă, tema „cum să privim orașul" este încă și mai străină de conștiința publicului.

4) *Arhitectura modernă și istoria arhitecturii.* După cum se va vedea clar în cele ce urmează, noi sîntem partizanii unei atitudini moderne și lipsite de prejudecăți față de istoria arhitecturii. Sîntem partizanii unei istoricizări a ei, adică a unei actualizări a culturii tradiționale, în lumina gîndirii arhitecturale moderne. Dar metoda acestor arhitecți față de monumente nu este aceea a unei serioase cercetări moderne; anti-academismul, în fapte dacă nu și în vorbe a dus de prea multe ori la anti-cultură, sau cu alte cuvinte, la anti-istorie. Dacă lupta împotriva ornamentației, a condus în mod necesar la dezinteres pentru valorile decorative ale arhitecturii tradiționale ce putem spune despre valorile volumetrice apărate de funcționalism și de valorile spațiale apărate de curentul organic? O dată afirmată o conștiință modernă în arhitectură, este firesc să descoperi noul în vechi. Academia spune: „Studiază vechiul ca să obții noul", sau „Noul se află în vechi". Noi spunem exact contrarul: „Aprofundați modernul, definiți-i valorile, pentru ca aceleași valori să le recunoașteți în arhitectura istorică și astfel s-o admirați".

Analizînd ultimii 150 de ani de istorie a arhitecturii ne găsim în fața a trei factori culturali importanți: 1) istoriografia arhitecturală, care prevalîndu-se de activitățile arheologice și de o metodă științifică de cercetare filologică, descoperă lumii marile epoci ale trecutului; 2) eclectismul artistic care recurge la imitația trecutului pe măsură ce acesta este redescoperit de istoriografie; 3) curentul modern. Raportul între primul și al doilea factor este imediat, este un raport de dependență. În entuziasmul ei culturalistic arta cade în erudiție și se succed și se suprapun revivals-urile neoclasic, neoroman, neomedieval, neorenascentist, neobaroc. Al treilea factor, arhitectura modernă, pare în schimb distanțat, rupt de cultură, fenomen în afara istoriei, bazat mai ales pe idealuri pragmatice și funcționaliste. Tocmai pentru a lămuri acest echivoc al a-istoricității arhitecturii moderne a fost alcătuit studiul „Arhitectură și istoriografie" în care este subliniată legătura care intervine între cultura istorică și arhitectura modernă în fiecare fază a dezvoltării sale.

5) *Unitatea artei și diversitatea artelor.* Estetica poate stabili că arta este una singură și că în consecință fiecare artă din punct de vedere axiologic se identifică cu oricare alta. Dar punctul nostru de vedere nu este de natură filozofică, ci critică. Problema constă în a găsi unde este cel mai bine exprimată arta în fiecare activitate artistică, cu alte cuvinte locul unde se poate aplica critica cu mai mult folos. De la teoriile despre conținut la simbolurile vizuale ale lui Friedler și Woelfflin, istoria criticii de artă este istoria identificării unor astfel de locuri. Dar arhitectura după cum vom vedea mai pe larg în capitolul cinci, a fost lipsită de progresul critic care s-a manifestat mai ales în pictură și în literatură. De altfel, acum este larg recunoscut faptul că momentul analitic al fiecărei arte, adică acel moment care constituie obiectul istoriei este diferit pentru diversele arte și este specific fiecăruia dintre ele.

Problema unității și diversității artelor figurative se poate urmări în lucrarea autorului: „*Storia dell'Architettura Moderna*" (Istoria Arhitecturii Moderne) pag. 546 — 550, în care sînt reliefate concordanțele dintre arhitectura, sculptura și pictura ultimului secol.

6) *Spațiul în pictură, sculptura și arhitectură.* Esența spațială a arhitecturii a fost intuită de mulți autori chiar dacă aceștia nu au elaborat o interpretare spațială consecventă a arhitecturii. În afară de antici ca Lao Tse care afirmă că realitatea unei clădiri nu constă în patru pereți și acoperiș, ci în spațiul închis, în spațiul în care se trăiește; în afară de autorii de tratate din Renaștere care au semnalat această problemă și de studiile despre „sentimentul spațiului" la Riegl Frobenius și Spengler (în măsura în care se aplică la arhitectură) în sfîrșit, în afară de instituțiile arhitecților contemporani, mai cu seamă F. Ll. Wright și Mendelsohn, există mulți alți autori care au înțeles just fenomenul. Între aceștia excelează Geoffrey Scott într-un pasaj citat în capitolul cinci.

De cele mai multe ori intuiției strălucite a spațiului îi urmează însă considerații cu totul străine care duc la confuzii. Este cazul lui Focillon și cazul lui Vitale. Acesta inițial pune problema așa cum se cuvine: „Pictura și sculptura trăiesc fără îndoială în spațiu și prin aceasta pot fi considerate mai aproape de arhitectură decît de poezie și muzică. Dar este vorba de un spațiu convențional, care umbrește dar care nu cuprinde în întregime realitatea. Pictura are de fapt un spațiu

cu două dimensiuni, planul iar realitatea tridimensională este stimulată printr-un efort tehnic cu jocul umbrelor și cu mijloacele perspectivei. Sculptura este adevărat, trăiește și ea, ca și arhitectura, în spațiul cu trei dimensiuni, dar dacă ne uităm mai bine, observăm că acest spațiu are în ultimă analiză un caracter superficial și poate fi redus și el cu ușurință la un plan. Putem spune într-un anumit sens, că sculptura se învîrte în jurul realității dar nu este niciodată capabilă să o cuprindă în întregime. . . O statuie este de fapt, o suprafață multiplă, un poliedru; trăiește desigur în spațiu dar acest spațiu îi rămîne extern, nu este conținut în ea. . . În arhitectură, în schimb spațiul nu este numai extern ci mai precis de toate interior, nu este întrebuințat ca simplă suprafață în niciunul din rapoartele sale ci în complexul realităților sale constitutive, ca volum și ca masă. Putem chiar să spunem într-un anumit sens, că în arhitectură spațiul cu toate că își menține caracterul esențial de întindere pură, adică de fapt, de gol, reușește într-o oarecare măsură să cucerească o aparență corporală și să se solidifice. Opera arhitecturală, în fine, nu este numai ceva care trăiește în spațiu dar care face ca spațiul să trăiască în interiorul ei „(Vitale *op. cit.*, pg. 28—31).

Foarte clar. Dar acelaș autor, exact în mijlocul unui discurs atît de concludent afirmă, ceva cu totul diferit: „Cînd o statuie capătă un caracter unitar și organic (de exemplu: *Colleoni* de Verrochio la Veneția sau grupul *Laocoon*) atunci nu mai sîntem în fața unei simple piese de sculptură, ci în fața unui monument, ceea ce echivalează cu o operă arhitecturală". Astfel, se afirmă că diferența dintre spațiul sculptural și spațiul arhitectural este de ordin cantitativ dimensional, negînd tot ceea ce inițial fusese intuit. Și confuzia între sculptura cu dimensiuni mari, sculptura monumentală și arhitectură persistă în lucrarea lui Vitale. De exemplu, la pag. 61, în legătură cu arcul folosit de romani, se poate citi: „Putem vedea confirmată încă o dată observația făcută mai înainte după care elementele arhitecturii se influențează unele pe altele reciproc, încît rezolvarea cu ajutorul arcului, a problemei sarcinilor a determinat la rîndul ei o schimbare evidentă în problematica spațiului. Într-adevăr arcul făcînd posibilă construirea podului și apeductului, determină ca să spunem așa apariția unei noi forme de arhitectură în care nu mai există o deosebire între spațiul intern și spațiul extern, deoarece nu mai există nici spațiu de închis, nici gol de acoperit.

Scopul acestor noi construcții nu este de a separa ci dimpotrivă de a uni. Astfel, se afirmă pentru întîia dată, în domeniul arhitecturii conceptul spațiului continuu . . ." Dar toată sculptura trăiește în funcție de acest spațiu continuu, adică de lipsa spațiului interior. Adevărul este că Vitale nu-și permite să afirme că un apeduct sau un pod sînt obiecte sculpturale ca și cum o astfel de afirmație ar fi fost peiorativă. În consecință este silit să întrebuințeze silogisme care îl dezorientează pe cititor. În timp ce este clar că o construcție care nu are spațiu interior (pod, apeduct, statuie ecvestră, fîntînă monumentală etc.), fără să fie prin ea însăși arhitectură în înțelesul spațial al cuvîntului, este elementul constitutiv al spațiului exterior adică al spațiului urbanistic.

7) *Spațiul transcendental și spațiul organic.* Este de remarcat că, în întreaga lucrare ne referim la spațiu, în înțelesul cel mai concret, mai simplu și mai elementar al cuvîntului. Concepția noastră despre spațiu nu are nimic de-a face cu aceea mai generală și aproape filozofică după care spațiu ar fi elementul caracteristic al oricărei arte figurative.

Vitale (*op. cit.*, pg. 44), după ce expune principiile filozofiei lui Platon, încearcă să le aplice arhitecturii: „Deci, ideile sînt conținute, ca să spunem așa, într-o sferă superioară însăși sferei intelectuale și pot să fie cunoscute numai prin intermediul unor concepte care, precizăm, constituie reprezentarea lor în domeniul intelectual și stau în fața lor în același raport în care „a deveni" stă față de „a fi"... Este clar prin urmare că istoria arhitecturii este legată în timp de acele concepții care conduc dezvoltarea formelor arhitecturale și care constituie reflectarea în domeniul intelectual al ideilor destinate să fie împlinite în opera de artă. Acestea sînt, în ceea ce privește arhitectura, aceleași idei geometrice existente în extensiunea pură, în acel spațiu abstract și ca să spunem așa, potențial care este, după maxima Sf. Augustin, conținut în Dumnezeu. Trecerea de la idee la concept, marchează astfel în domeniul esteticii arhitecturale, trecerea de la întindere pură la spațiul concret, deoarece funcția arhitecturii este determinarea spațiului drept ceva care conține totul, adică fixarea acelor raporturi generale pe care spațiul ca atare le are cu conținutul său, adică cu materia din care sînt generate figurile spațiale. Și această trecere de la un spațiu fantastic, absolut liber și determinat, la un

spațiu empiric, concret și condiționat de materie, este ceea ce marchează creația operei de artă, strădania și sbuciumul constructorului pentru fixarea mai întîi în termeni conceptuali și apoi în relații palpabile a ideilor neconturate care i-au trecut prin minte". Acest raționament obscur sau învechit pentru care orice spațiu arhitectural devine simbolul unui spațiu-idee, va fi mai bine ilustrat în capitolul cinci la comentarea interpretărilor filozofice și științifice ale arhitecturii. Dar este clar că dacă acest raționament se poate aplica la construcția clasică (poate și mai bine la cea neoclasică), de exemplu la clădirile de plan central al Renașterii, în schimb nu are nici-o semnificație pentru spațiul edificiilor paleo-creștine, al celor gotice, baroce sau moderne, care nu derivă din concepția platonică asupra figurilor spațiale, ci dintr-un raport precis cu omul și anume, este de natură imanentă. Este evident că o viziune pur geometrico-concepturală a spațiului produce în consecință o confuzie în legătura cu lipsa de expresivitate a arhitecturii, la care ne-am referit în nota 2.

Critica modernă înlăturînd pe de la o parte confuziile spațiului transcendental și pe de alta deducțiile biologice ale teoriei *Einfühlung*, este de-acum în stare să studieze spațiul organic, adică spațiul creat pentru om, care răspunde diferitelor sale nevoi materiale, spirituale și psihologice, luate la un loc. Acesta este spațiul arhitectural văzut și trăitde fiecare și care trebuie să fie perceput nu filozofic-conceptural ci direct și concret.

Concepția transcendentală a spațiului implică o anumită poziție critică care repetă confuziile „progresului în artă". Într-adevăr Vitale (*op. cit.*, pag. 48) spune: „Deoarece, spre deosebire de forma geometrică care este abstracție pură, forma arhitecturală este întotdeauna ceva concret și material, spațiul conceput exclusiv în funcție de ea și într-un anumit sens generat de ea, capătă și el un caracter material. Această concepție materialistă, de altfel prima în ordin cronologic, este așa cum se întîmplă în toate domeniile gîndirii omenești și cea mai grosolană și sub acest aspect, dezvoltarea arhitecturii se poate sintetiza în trecerea progresivă de la o concepție primitivă și materialistă a spațiului (considerat ca o cantitate discretă — în sens matematic — și limitată) spre o concepție mai spirituală și evoluată în care spațiul este gîndit ca o simplă întindere, ca un infinit continuu, ca pură realitate".

În lucrarea noastră rămîne înțeles că vom adopta cuvîntul spațiu cu semnificația lui, ca să spunem precum Vitale, „materialistă și grosolană", adică ca spațiu arhitectural și nu ca spațiu-idee. Vom avea ocazia să vedem că spațiul exterior sau urbanistic nu este infinit și că progresul în istoria arhitecturii menționat de Vitale, de la spațiul închis la cel continuu și infinit nu este liniar. Este de ajuns să ne gîndim la diferența dintre arhitectura secolului al XVI-lea și arhitectura gotică, dar vom discuta mai pe larg aceasta în capitolul patru.

A stabili semnificația concretă, tridimensională, arhitecturală a spațiului și a-l deosebi de cel reprezentat într-o pictură nu înseamnă a identifica spațiul arhitectural cu un spațiu fizic. O confuzie de acest fel ar fi absurdă, dat fiind întreaga experiență arhitecturală în care abundă exemple de spații ample infinite și cu toate acestea de dimensiuni reduse, sau de spații meschine și restrînse deși colosale din punct de vedere fizic. Despre această confuzie în legătură cu spațiul interpretat într-un înțeles fizic meschin, a se vedea *Storia dell'Architettura Moderna*, pg. 355—357, 362—263.

8) *Posibilitatea unei istorii a arhitecturii.* Studiile de istorie a arhitecturii, aprofundate și intensificate în ultimii douăzeci de ani în Italia, dar desfășurate mai ales sub influența unei mentalități pozitiviste, au generat o inhibiție critică, o depreciere a ideilor față de datele concrete și chiar față de cele calendaristice. Istoricului Giovannoni îi plăcea să repete că acum nu este momentul potrivit pentru sintezele istorice, ci este un moment propice pentru cercetarea și controlul datelor, pentru prepararea și coordonarea studiilor tehnice asupra materialelor și sistemelor de construcție. Această părere, justă în măsura în care a încercat să stimuleze o serie de cercetări bazate pe metode sigure și valabile, lasă impresia că gîndirea trebuie oprită, că istoria trebuie să aștepte, cine știe cît timp, pînă cînd tot materialul său analitic va fi pregătit. Istoricul de arhitectură se află față de arheologul căutător de date, într-o poziție similară cu cea în care se găsește arhitectul față de industria de construcții. Arhitectul nu poate face nimic fără industria de construcții și de multe ori un progres al științei și al tehnicii constructive poate sugera noi forme și noi posibilități arhitecturale. Producția arheologică și filologică cu descoperirile și documentele ei, deseori răstoarnă anumite interpre-

tări istorico-critice, şi furnizează elemente utile unor noi interpretări dar nu va putea să devină prin ea însăşi generatoare de lucrări istorico-critice. Din această cauză, considerarea desăvîrşirii cercetării filologice drept o condiţie prealabilă sintezei istorice este nepermisă. În această problemă vezi: „*Lo stato degli studi e l' insegnamento universitario di istoria del' architettura*" (Stadiul cercetărilor şi învăţămîntului universitar în domeniul istoriei arhitecturii), comunicare ţinută la al V-lea Congres naţional de istoria arhitecturii, Perugia, septembrie 1948, şi de asemenea comunicările de la „Prima adunare internaţională pentru artele plastice" de la Florenţa (Atti, Edizioni „U", Florenţa 1948, pag. 61, 211, 236).

9) *Funcţia urbanistică a faţadelor independente de spaţiul interior.* În multe exemple ale perioadei baroce, autonomia pereţilor exteriori nu este arbitrară, ci răspunde unei noi viziuni a spaţiilor urbanistice. Barocul tindea spre o „naraţie" continuă o delimitare neîntreruptă a străzii sau pieţei, nega volumetria izolată a Renaşterii. Pereţii unei clădiri şi în special faţadele nu mai constituie limitele spaţiului interior în ale unui edificiu, ci limitele spaţiului interior al străzii sau pieţei şi de aceea trebuie caracterizate în funcţie de golul urbanistic. Vezi „*Architettura e Storiografia*" (Arhitectura şi istoriografia) pag. 76—86, cu analiza principalelor pieţe baroce din Roma.

10) *Arhitectura şi cercetarea urbanistică.* O descriere mai aprofundată a curentelor abstracte figurative care au urmat după cubism şi a influenţei lor asupra arhitecturii moderne, poate fi găsită în „*Storia dell' Architettura Moderna*", pag. 25—42, 546—550. Opera maeştrilor moderni demonstrează cum aceştia au depăşit tematica şcolilor de pictură şi arte plastice în care le-a plăcut să se încadreze. Astfel, Le Corbusier depăşeşte purismul lui Ozenfant; Gropius, Miës şi Oud neoplasticismul lui Theo Van Doesburg; Mendelsohn şi Gaudi expresionismul. Cînd o mişcare abstractă figurativă nu-şi găseşte un artist care să-i depăşească limitele picturale şi plastice nu generează arhitectură. Acesta este cazul futurismului italian.

11) *Identitatea între urbanism şi arhitectură.* Spaţiile pe care în mod didactic le numim exterioare şi care sînt exterioare faţă de o construcţie, dar interioare faţă de oraş, trebuie caracterizate cu aceeaşi metodă adoptată pentru spaţiile interioare. Vezi *Storia dell'Architettura Moderna*, pg. 550—551, în care se demonstrează cum fiecărei concepţii arhitecturale îi corespunde o concepţie urbanistică echivalentă. Acest lucru este valabil pentru orice perioadă din istoria arhitecturii, astfel încît se poate stabili o metodologie identică atît pentru studiile istoriei de arhitectură cît şi pentru urbanism. Vezi de asemenea „*Metodologia nella Storia dell'Urbanistica*" (Metodologia istoriei urbanismului), o comunicare generală a lui Bruno Zevi la al VII-lea Congres Naţional de Istoria Arhitecturii la Palermo, septembrie 1950.

12) *Reprezentarea cinematografică a arhitecturii.* Funcţia şi limitele cinematografului în învăţămîntul de arhitectură sînt tema articolului „*Architettura per il cinema e cinema per l'architettura*" (Arhitectura pentru cinematograf şi cinematograf pentru arhitectură) publicat în revista „Bianco e Nero" la Roma an XI, nr. 8—9, august, septembrie 1950.

13) *Urbanismul grecesc.* Unei viziuni arhitecturale a volumelor pure lipsite de ritmuri spaţiale interioare îi corespunde un urbanism care nu îşi închide golurile ci le proiectează la infinit. Ca şi teatrul, urbanismul grecesc al perioadei clasice are orizontul drept fundal. O astfel de concepţie a ajuns la criză datorită conştiinţei peisagistice a lumii eleniste. La Pergam, clădirile sînt juxtapuse cu scopul de a crea un cadru unitar; teatrele îşi înalţă scenele. Vezi „*Lo spazio interno della citta ellenica*" (Spaţiul interior al oraşului elen), în revista „Urbanistica", an XIX, nr.3, ianuarie — martie 1950.

14) *Grecia şi creştinătatea.* La Siracuza (Pl. 7 a) prin închiderea cu ziduri a spaţiilor dintre coloanele externe şi deschizînd cu arce pereţii celeei, creştinii au reuşit să obţină din vechiul Templu al Atenei o capodoperă inimaginabilă; un ritm spaţial condiţionat în proporţiile elenice.

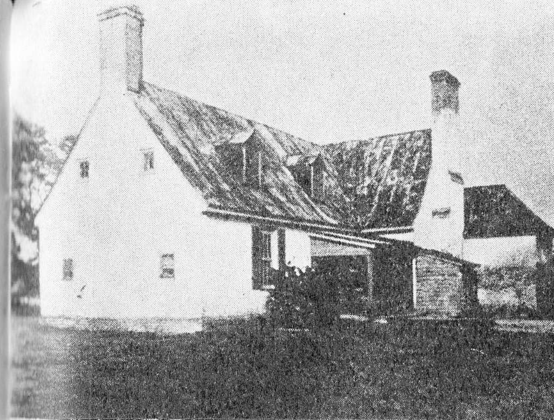
15) *Originalitatea Romei antice.* Franz Wickhoff a relevat în *Die Wiener Genesis*, (Geneza vieneză) amprenta originală a sculpturii şi picturii romane identificîndu-i factorii în iluzionism şi în modul lor continuu de a nara. Arhitectura romană nu a avut norocul să găsească un exeget de talia lui Wickhoff dar, datorită unităţii fundamentale a artelor, schemele sale pot să găsească o aplicare şi în arhitectură. Naraţia continuă a forumurilor imperiale, spaţiile urbanistice statice

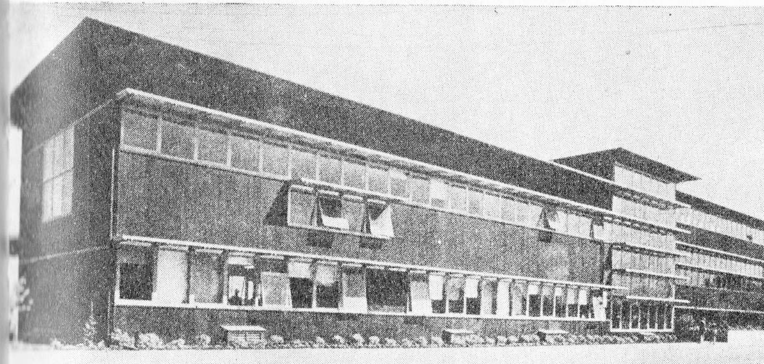
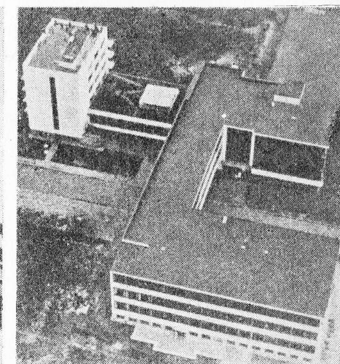
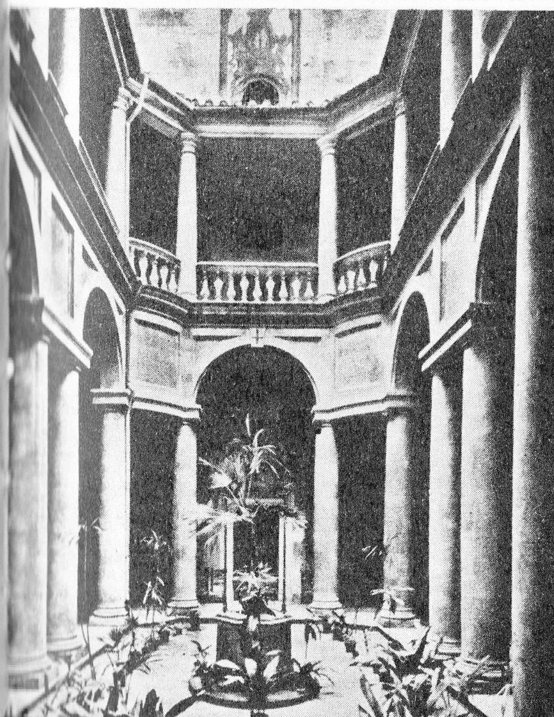
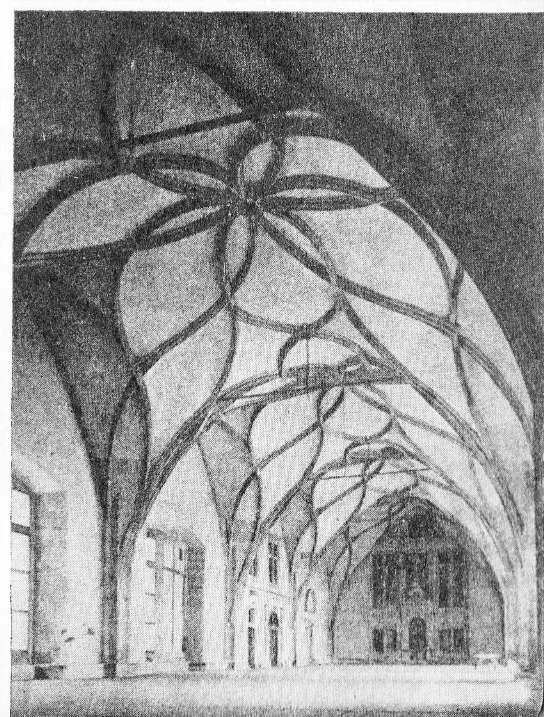
mărginite în totalitatea lor de construcții însăși, casa pompeiană ruptă de lumea din afară și orientată în jurul curților sale, marile decoruri care ascundeau orizontul la teatrul grecesc, dublarea teatrului cu un amfiteatru, (Pl. 6 a) sînt elementele aceleiași intenții iluzioniste și al acelui mod continuu de narație artistică prin intermediul căruia arhitectura se transformă în urbanism. Vezi „*A quarant'anni dalla morte di Franz Wickhoff*" (La 40 de ani de la moartea lui Franz Wickhoff), lecția inaugurală a anului universitar 1949—50, în „Annuario, Istituto Universitario di Architettura di Venezia", Veneția 1950.

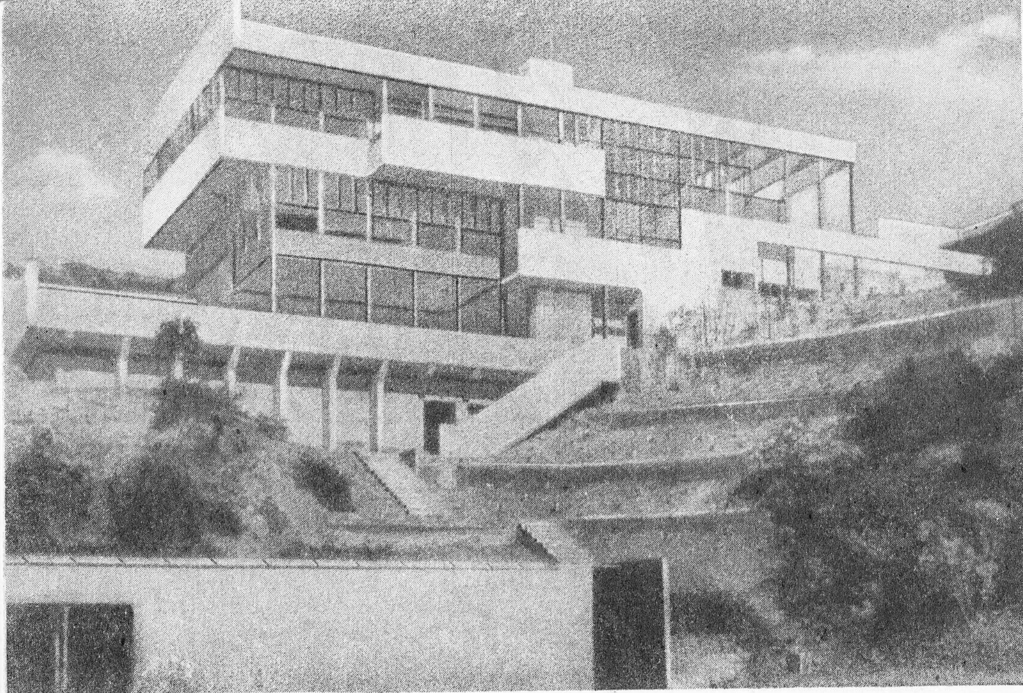
16) *San Miniato al Monte*. Trecerea din punct de vedere iconografic de la Santa Maria în Cosmedin la Sant'Ambrogio se poate remarca la San Miniato la Florența (Pl. 9, fig. 19). Aici artistul nu s-a limitat doar la împărțirea ritmului dat de coloanele pereților longitudinali ci cu ajutorul unor diviziuni transversale încearcă să realizeze coordonate tridimensionale, deși încercarea este exprimată prin intermediul unui vocabular figurativ de simple planuri.

17) *Planul liber al arhitecturii moderne*. În centrul curentului german de la Bauhaus, Walter Gropius a interpretat principiul planului liber diferit de Le Corbusier și Miës (Pl. 15, 20). El compune cu ajutorul unor volume în formă de blocuri, însă articulate liber pe teren, eliberînd astfel ferestrele din sclavia unui raport proporțional cu fațadele. Fiecare din artiștii moderni aplică principiul planului liber în diverse forme. Vezi în această privință „*Storia dell' Architettura Moderna*", pag. 537—539, 541—543.

18) *Creșterea clădirilor*. În legătură cu calitatea elastică și expansivă a goticului englez, a urbanismului medieval și a curentului organic modern, se poate naște o confuzie. S-ar putea crede că edificiul se poate extinde la nesfîrșit, ceea ce este contrar însăși definiției unei opere de artă care trebuie să fie desăvîrșită, de neschimbat, necesară și suficientă sub toate aspectele ei. Această confuzie identifică procesul genetic al unei creații cu expresia finală a operei de artă. Procesul poate fi elastic, expansiv, narativ, dar rezultatul trebuie să fie definitiv și invariabil. Vezi „*Storia dell' Architettura Moderna*" *pag*. 368—371.



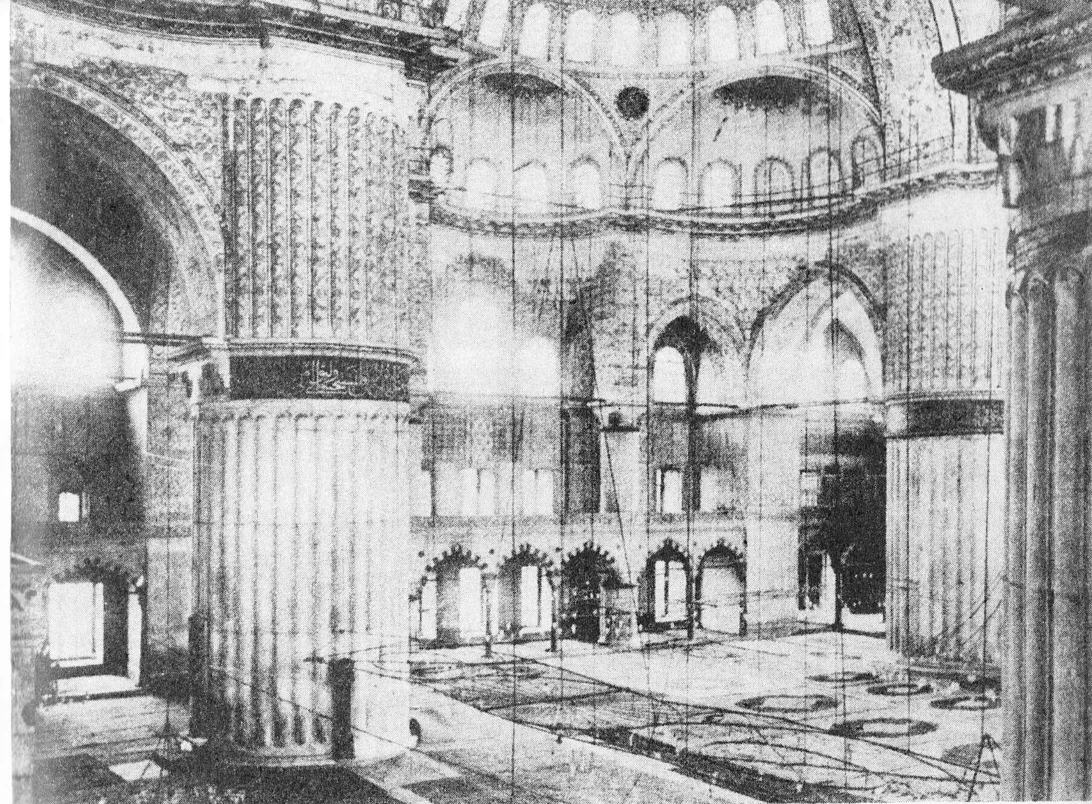





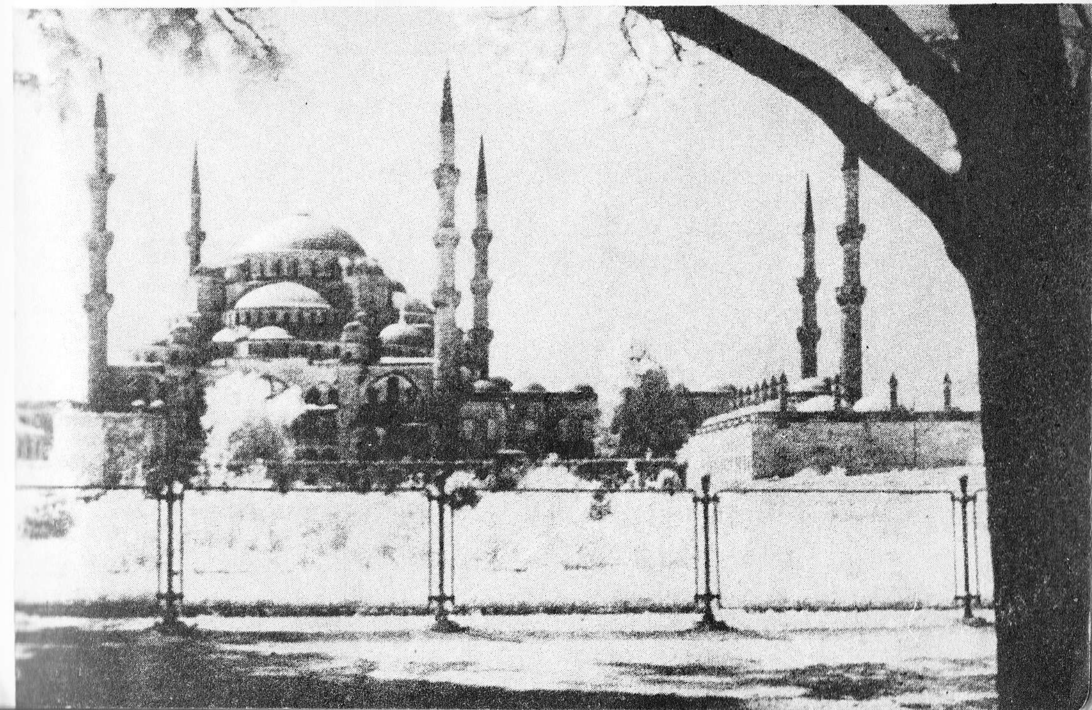


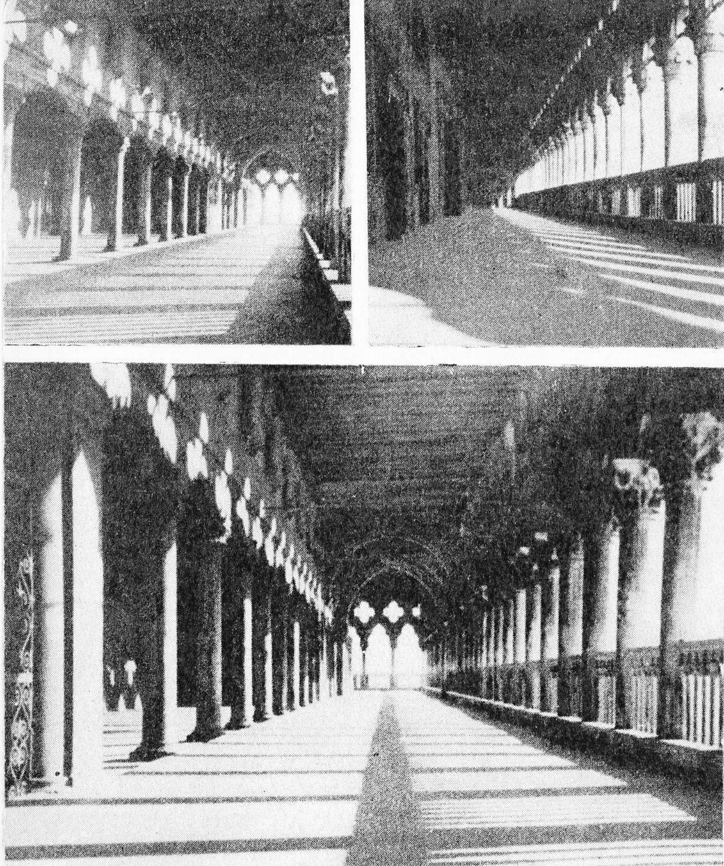
PLANȘA 20
De-a lungul istoriei arhitecturii.

Verso:
Casa Aburgton Glebe, Whitermarsh: două vederi
W. W. Wurster: Birourile Schuckl, Sunnyvale-California (1942)
W. Gropius: Bauhaus, Dessau (1925). Vezi și pl. 15
F. Borromini: Curtea bisericii S. Carlino alla Quattro Fontane, Roma (1638–41)
Sala Wladislavski, Praga (1487–1500)

Sus:
R. Neutra: Casa Lovell, Los Angeles – California (1929)







PLANȘA 20 a
De-a lungul istoriei arhitecturii.

Verso:
Mehmet Aga: Moscnea Sultanului Ahmet, Istambul (1609—16). Interior, și exterior.

Sus:
Palazzo Ducale, Veneția (sec. XIV—XVI). Portic.

BIBLIOGRAFIE

Pentru o bibliografie generală a teoreticienilor de artă și arhitectură, a se vedea:

SCHLOSSER — MAGNINO JULIUS, *La Letteratura Artistica* (Literatura artistică), „La Nouva Italia", Florența 1935, apendice de Otto Kurz, 1937.

PELLIZZARI ACHILLE, *I Trattati attorno le Arti figurative in Italia e nella penisola iberica* (Tratate despre artele plastice în Italia și în peninsula iberică), Vol. I Perrella, Napoli 1915; Vol. II, „Dante Alighieri", Genova a.d.

VENTURI LIONELLO, *Storia della Critica d'Arte* (Istoria criticii de artă), Editura „U", Florența 1945; a doua ediție adăugită, 1948.

BORISSAVLIEVITCH MILOUTINE, *Les Théories de l'Architecture*, (Teoriile arhitecturii), Payot, Paris 1926. Pentru a cunoaște criteriile nesigure de interpretare ale autorului, vezi și *Prolégomenenes à une Esthétique Scientifique de l'Architecture* (Introducere la o estetică științifică a arhitecturii), Fischbacher, Paris 1923.

FELDMAN VALENTIN, *L'Estetica Francese* (Estetica Franceză), Minuziano Milano 1945.

Studiile critice și istorice consultate în timpul elaborării acestei lucrări sînt numeroase. Dintre cărțile de teoria arhitecturii traduse sau scrise în italiană, rămîne de o importanță fundamentală:

SCOTT GEOFFREY, *L'Architettura dell'Umanesimo* (Arhitectura umanismului) Laterza, Bari 1939.

De un deosebit interes sînt următoarele volume:

VITALE SALVATORE, *L'Estetica dell'Architettura* (Estetica arhitecturii) Laterza, Bari 1928. De același autor vezi și *Attualità dell'Architettura* (Actualitatea arhitecturii), Laterza Bari 1947. Rezerve substanțiale în legătură cu această carte au fost exprimate de Bruno Zevi în revista „Metron", nr. 26—27 august, septembrie 1948 și nr. 29, noiembrie 1948.

PANE ROBERTO, *Architettura e Arti Figurative* (Arhitectura și artele plastice, Pozza, Veneția 1948. De o importanță deosebită pentru studiul „Architettura e letteratura" (Arhitectura și literatura) despre care vezi și recenzia lui Bruno Zevi din revista „Metron", nr. 28, octombrie 1948.

MOLLINO CARLO și VADACCHINO F., *Architettura, Arte e Tecnica* (Arhitectura, arta și tehnica) Chiantore, Torino a.d. Gîndirea idealistă a lui Carlo Mollino este mai bine exprimată în studiile *Vedere i Architettura* (A privi arhitectura). publicate în revista „Agora" din Torino, numerele, 8, 9—10, 11, 1946.

NICCO—FASOLA GIUSTA, *Ragionamenti sulla Architettura* (Conversații despre arhitectură), Macri, Città di Castello 1949. Expunere succintă a unor studii diverse, este folositoare și ca referință pentru multiplele cărți și articole de estetica arhitecturii, citate.

Ducerea la capăt a lucrării de față nu ar fi fost posibilă fără contribuțiile critice și istorice ale lui NIKOLAUS PEVSNER (în special: *An Outline of European Architecture* — O schiță a arhitecturii europene —, Pelican, Books, Londra 1942, și Scribner New York 1948), ale lui LEWIS MUMFORD (în special: *Sticks and Stones* — Bețe și pietre — Norton, New York 1924 și *The Culture of Cities* — Cultura orașelor —, Hartcourt Brace, New York 1938), ale criticilor de artă italieni în mod special ale lui CARLO GIULIO ARGAN (al cărui stadiu *A proposito di spazio interno* — în legătură cu spațiul interior publicat în „Metron" nr. 28 octombrie 1948 este de asemenea demn de remarcat), ale lui CARLO LUDOVICO RAGGHIANTI (ne referim la volumul *Ponte a Santa Trinita* — Pod la Santa Trinita —, Vallecchi, Florența 1948), ale arhitecților și istoricienilor de arhitectură dintre care îi amintim pe ROBERTO PANE (și pentru *Napoli imprevista* — Surprinzătorul Neapole —Einaudi, Torino 1949). Sergio BETTINI (în special pentru *L'Architettura di San Marco* — Arhitectura bisericii San Marco —, „Le tre Venezie" Padova 1946), Guglielmo De Angelis d'Ossat, Fausto, Franco și în general colaboratorii revistei „Palladio".

Pentru lucrările următoare dăm un scurt rezumat critic, nu pentrucă au o valoare intrinsecă deosebită, ci fiind publicate în străinătate și nefiind examinate în bibliografia cărților mai sus citate, sînt mai puțin cunoscute cititorului italian.

EDWARDS TRYSTAN, *Good and Bad Manners în Architecture* — Obiceiuri bune și proaste în arhitectură — Philip Allan Co., Londra 1924.

Scrisă într-o manieră practică aproape experimentală, lipsită de „principii" și contrară oricărui ermetism critic, adoptat de mulți scriitori anglo-saxoni, lucrarea lui Edwards consacră primul capitol „Valorilor orășenești", denunțînd mania concurenței între clădirile urbane care au înlocuit instinctul de coordonare al orașului antic: „cîteva persoane care se ridică în stalul unui teatru vor putea să vadă mai bine scena; dacă una sau două persoane calcă regula de a sta pe scaun, ceilalți vor trebui să le atragă atenția. „Regula *urbanității*" este sinonimă cu buna cuviință sau cu bunele obiceiuri în urbanism. În epoca noastră însă avîntul reclamei comerciale se continuă cu retorica monumentală; orice clădire pretinde că este excepțională; acesta este obiceiul prost în arhitectură. Dacă monumentalismul este un sistem nefericit în urbanism, este și un prost obicei arhitectural, întrucît nu respectă scara umană. El provoacă privitorului un sentiment de depresiune, dîndu-i senzația că este de proporții liliputane. Ceea ce deosebește o serie de clădiri comerciale din Regency Period de clădirile similare moderne este caracterul de *sociabilitate* al primelor, este conceperea și construirea lor cu scopul de a atrage și a invita omul și nu pentru a ridica în slăvi marea industrie. În ierarhia artelor, stabilită de autor într-o lucrare precedentă și anume *The Things which were Seen* — Lucrările care au fost văzute — primează frumusețea corpului omenesc, urmează bunele maniere, apoi arta de a te îmbrăca, apoi arhitectura și în cele din urmă pictura și sculptura. În consecință este natural ca el să considere *charme*-ul drept una din calitățile fundamentale ale arhitecturii și să simtă clădirea urbană ca „un membru al societății" care trebuie să asculte de regulile jocului așa cum face un om într-un salon. Aroganța, megalomania, monumentalismul, ostentația proporțiilor, a culorilor, pozelor, trebuie să lipsească. Cartea lui Edwards este un manual gen „să știi să trăiești" în arhitectură.

Cu un vocabular critic, modest și în același timp simplu, simpatic, politicos, amabil, gentil, variat și atrăgător, printr-un discurs plăcut și anti-elocvent, cel de al doilea capitol examinează caracterul original și actual al Regent-Streetului din Londra, opera renumitului arhitect John Nash. Este vorba de o admirabilă exemplificare a construcției arogante și emfatice care este înlocuită de construcția inteligentă, urbană, cordială „doritoare de a place și nu de a se impune".

„Groaza de monotonie" este titlul capitolului trei care biciuiește obsesia originalității, diversității, excentricității, personalității ieșite din comun a clădirii. De aici rezultă plictisul ansamblului urbanistic pentru toate aceste romantice idiosincrasii arhitecturale. Mai multe culori foarte diferite și stridente ar da un efect de uniformitate moartă; ornamentația cu mici portice, plinte de marmură și de travertin, cornișele de diferite feluri, nu produc o vie varietate ci numai o dezordine supărătoare. Autorul vorbește de fapt de ceea ce noi numim urbanismul volumetric. El vede bunele maniere personificate de stilul georgian. În fața individualismului neînfrînat trebuie reacționat. Oare cine sînt mai monotoni, o sută de oameni îmbrăcați în culori diferite, sau o sută de oameni îmbrăcați într-o convențională ținută de seară? Dacă hainele elegante sînt standardizate, asta înseamnă că în uniformitate poate fi recunoscută o anumită distincție socială. Stilul georgian fără să ajungă la o egalitate completă se ferește de vulgaritatea romantismelor, produce o varietate înlăuntrul unui standard cultural comun.

Trecînd la examinarea principiului „adevărului" ruskinian, autorul afirmă, că așa cum arta de a trăi nu înseamnă exprimare neînfrîntă, ci știința de a spune anumite lucruri și de a le ascunde pe celelalte, tot așa arta arhitecturii trebuie să suprime unele adevăruri mărunte în favoarea marilor adevăruri. Adevărul unui edificiu ca și cel al omului, se poate compune în același timp din politețe și vulgaritate. Sarcina bunelor maniere este de a o exprima pe prima și de a o ascunde pe cea de a doua.

Din punct de vedere al problematicii, cartea a lui Edwards s-ar putea defini ca fiind de natură psihologică. Cartea poate fi de cel mai mare folos atît arhitecților monumentaliști cît și obsedaților de originalitate cu orice preț. Caracterul social urban este printre cele mai importante calități ale unei arhitecturi. Cu privire la problema spațiului, autorul nu spune nimic; cartea sa nu privește corpul și structura, ci îmbrăcămintea arhitecturii. În aceste limite, este o lucrare reușită pe de-a-ntregul.

WALKER ALLEN S., *The Romance of Building*, — Romanul construcției — George Philip & Son, Londra 1921.

In general este vorba de o istorie elementară a arhitecturii engleze, alcătuită în lumina unei interpretări pozitiviste bazate pe condițiile geografice ale locurilor. „Romanul" arhitecturii constă în capacitatea de a povesti istoria vieții trecute. Dar această insistență evocatoare alăturată altora de diferite feluri face ca lucrarea să fie mediocră. Toată atitudinea autorului este ruskiniană și de fapt volumul se închide cu un capitol apologetic despre *Gothic Revival* (Renașterea gotică).

RUTTER FRANK, *The Poetry of Architecture* — Poezia arhitecturii —, Hodder & Stoughton, Londra; George H. Doran Co., New York 1924.

Pornind de la premiza că arhitectura este „un efect provocat de o clădire", sau „construcția atinsă de emoție", autorul trece la o clasificare istorică a conținutului emoțional și firesc; definind arhitectura egipteană drept „a fricii", pe cea greacă „a grației" etc., nu face altceva decît o psihologie vagă care se poate aplica la fel de bine atît unui monument autentic cît și unei copii grosolane. Formele arhitecturale într-o interpretare simbolistă de duzină, devin traducerea pozițiilor filozofice. În pofida unor observații juste, lucrarea are aceleași defecte ca toate cărțile care îl parafrează pe Ruskin, fără să aibă însă ardoarea lui exaltată care îi răscumpără excesele.

GROMORT GEORGES, *Initiation à l'Architecture* — Inițiere în arhitectură — Collection „Manuels d'Initiation", Librairie d'Art, R. Ducher Paris 1938.

Această lucrare merită menționată, deoarece dintre toate manualele de estetica arhitecturii este poate cel mai bun. Reținînd învățămintele din lucrarea lui Geoffrey Scott și din *Essentials in Architecture* — Esențialul în arhitectură — de Belcher, autorul ocolește defectele obișnuite cărților din această categorie. Dar confruntînd-o cu un *Saper Vedere* — Cum să privești — de Marangoni, se poate înțelege cît de înapoiată este încă critica arhitecturală.

Înainte de toate, autorul împarte domeniul arhitecturii în trei probleme tradiționale: soliditatea structurală, utilitatea practică și frumusețea, apoi se începe analiza categoriei frumosului arhitectural: 1) unitate, 2) contrast, 3) simetrie, 4) proporții, 5) proporții geometrice și matematice, 6) valorile estetice ale ansamblului, ale sincerității și ale adevărului. Urmează capitolele despre compoziția planurilor și a fațadelor. Lucrarea continuă cu: 7) caracterul, 8) scara, 9) ornamentația

arhitecturală și sculpturală, 10) simplitatea și sobrietatea, 11 stilul, 12) materialul. Astfel se încheie prima parte care este urmată de două analize scurte, tratînd una ordinele și modenaturile clasice, iar cealaltă evoluția formelor și structurilor.

Utilitatea lecturii cărții nu rezidă atît într-o interpretare clară, cît în abundența ilustrațiilor, într-un ton plin de bun simț, care face ca orice judecată să reprezinte mai întotdeauna cel puțin o jumătate de adevăr. Numeroase sînt și elementele poetice de care autorul ține seamă și care fac ca opera să fie prețioasă. Poate fi dată spre citire unui profan, drept o primă carte de arhitectură, dar cu avertismentul: „aceasta este enciclopedia categoriilor arhitecturii nu uita că arhitectura începe cînd aceste categorii sînt eliminate. De altfel, dacă critica are vreo utilitate, este aceea de a lumina cu pasiune un aspect al arhitecturii, un adevăr, fie pur parțial. Autorul dimpotrivă, a luat toate sosurile critice, le-a amestecat, a adăugat multă apă și rezultatul a fost estetica sa de arhitectură".

BRADDELL DARCY, *How to Look at Buildings* — Cum să privim clădirile — Mothuen & Co., Londra 1932.

Bazată pe contribuțiile lui Belcher și Edwards, această carte are meritul de a aborda chiar și fără plăcere, unele probleme ale arhitecturii moderne. Bineînțeles că ignoră spațiul și din această cauză nu merge mult mai departe decît cuceririle critice precedente. Care sînt calitățile arhitecturii? 1) expresia, în sensul expresionist al cuvîntului, 2) compoziția, autorul deosebind atitudinea pitorească de cea formală, 3) proporția, în care se face diferența între proporțiile ordonate ale clasicului și cele instinctive ale romanticului, 4) scara, despre care se dă empiric o foarte bună exemplificare, 5) detaliul, care îi dă autorului ocazia să discute în mod critic, poziția negativistă a funcționaliștilor, 6) ornamentul, 7) textura-texture, adică granulația, valorile tactile ale materialelor, 8) culoarea, 9) simțul civic în care se repetă concepțiile din *Buone e Cattive Maniere in Architettura*.

YOUTZ PHILIP N., *Sounding Stones of Architecture* — Pietrele grăitoare ale arhitecturii — W. W. Norton Co., New York 1929.

În comparație cu empirismul inhibat al jumătăților de adevăr, întîlnit la mulți scriitori englezi, pragmatismul american are toate avantajele lipsei de prejudecăți și ale pluralității sugestiilor, în pofida multitudinii de confuzii și a lipsei aproape totale de sistematizări. Pentru a demonstra absoluta ignorare a conceptului de spațiu, ajunge acest citat: „arhitectura este o compoziție originală de mase, planuri și linii, într-un desen spațial tridimensional. Arhitectul lucrează cu forma, simetria, proporția și umbra. Arhitectura este un fel de sculptură nelimitată la vocabularul restrîns al formelor umane și animale. Este o sculptură alcătuită nu din corpuri în mișcare, ci din repaus, din materiale puternice în echilibru, din statică. Este o sculptură a cărei lege este dimensiunea eroică".

Valoarea lucrării constă în dorința de a pune în lumină toate aspectele arhitecturii, nu numai pe cel artistic. Titlurile diferitelor capitole alcătuiesc o listă a problemelor luate în considerație: 1) Istoria vizuală, în care arhitectura este in-

terpretată ca un Document de civilizație politico-economic, 2) Instrumente de piatră, în care clădirea este analizată ca un mijloc prin intermediul căruia omul își mărește controlul asupra lumii înconjurătoare, adică în lumina funcționalismului în sensul sociologic al termenului, 3) Geometria solidă, care judecă arhitectura în funcție de matematica care permite realizarea ei, 4) Pasiunea liniștită, în care viața și proprietățile materialelor sînt descrise fiind criticați cei care le consideră amorfe și le întrebuințează în mod mecanic, adică fără conștiința calităților lor organice și a reacțiilor lor la lumină, 5) Limba fără cuvinte, în care autorul apără utilitatea instrumentală dar nu valoarea studiului stilurilor, 6) Arta pură, care tratează despre *design* — adică despre valorile formale, 7) Adevăr experimental în care este luată în discuție mentalitatea empirică care conduce construcția ca fiind deosebită de conștiința analizată la alineatul trei.

Valoarea intrinsecă a fiecăreia dintre analize este relativă, dar ceea ce face din ea o carte bună este schema complexă a problematicii; „obișnuința de a diviza arhitectura în părțile sale componente și de a distila forma într-o substanță imaterială de conținut pur și simplu logic, poate fi apărată numai în limitele studiului și investigației. Metoda analitică riscă să nu mai fie ulterior capabilă să asambleze din nou părțile. Forma spațială poate deveni sufletul fără corp al arhitecturii, hărăzit unui vagabondaj fără odihnă. Viața toată se desprinde de un organism secționat în părțile care se juxtapun ușor". Datorită acestei conștiințe, capitolele devin interesante și nu simple categorii de idei preconcepute.

ROBERTSON MANNING și NORA, *Foundations of Architecture* — Bazele arhitecturii — Edward Arnold & Co., Londra 1929.

„Această carte reprezintă o încercare de a examina elementele arhitecturii într-un mod care să servească atît unui adult cît și unui elev de școală primară, — spun autorii în prefață. Dar de fapt, lucrarea abia servește unui școlar. În capitolele despre diversele materiale, de la cărămidă la betonul armat, despre casă, despre detalii și ornamente, despre culori, chiar și despre proporții sau despre regruparea maselor de construcție, sînt repetate concepțiile cele mai evidente și de aceea cele mai arbitrare: „Totul este simplu și natural" par să spună autorii. Și din păcate totul e vag și foarte puțin adevărat.

ROBERTSON HOWARD, *Architecture explained* — Arhitectura explicată —, Ernest Benn, Londra 1927.

Scrisă de un arhitect activ, această carte are o structură și prezintă un interes mult mai mare decît cazuistica frumuseților abstracte. După o rapidă trecere în revistă a perioadelor istorice, trei capitole sînt consacrate principiilor *design*-ului. Urmează un capitol despre „Caracter în arhitectură", valoros în pofida limitelor sale expresioniste. Volumul se încheie cu o panoramă a arhitecturii moderne. Lectura este agreabilă, deoarece întreaga lucrare este concepută prin prisma unei mentalități active și anti-arheologice.

NEWTON WILLIAM GODFREY, *Prelude to Architecture* — Preludiu la arhitectură —, The Architectural Press, Londra 1925.

Există o referire la tema spațiului: „Arhitectura trebuie considerată în termenii dimensiunilor cubice. Să luăm o bucată de spațiu și să o înconjurăm". Dar, este o remarcă fugitivă. Mica lucrare scrisă în stilul lipsit de prejudecăți al unui arhitect modern, critică teza de la Beaux Arts despre „Expresia planului", critică apoi teza funcționalistă despre „Expresia Structurii": „corpul omenesc, cu mușchii și oasele reliefate, și cu tendoanele plasate în punctele nodale își exprimă structura fără să o dezvăluie". Este discutată apoi atitudinea stilistică care se întemeiază pe „corectitudinea ecoului arheologic" și se afirmă incidental: „Este bine că începem să gîndim clădirile din interior spre exterior, mai curînd decît viceversa". Autorul biciuește ignoranța funcționaliștilor care cred că utilitatea și structura determină forma, bătîndu-și joc de ei: „Un rege, doritor să cunoască graiul primilor oameni a luat doi copii pe care i-a dat unei capre să-i alăpteze și i-a ținut izolați timp de 20 de ani, pînă la vîrsta la care ar fi vorbit *de la sine*. Dar cînd au fost aduși în fața regelui, n-au știut să facă altceva decît să behăie". Lucrarea, a cărei lectură este plăcută și amuzantă, se încheie cu o apologie a exigenței poetice.

BRAGDON CLAUDE, *The Beautiful Necessity*, — Necesitatea frumosului —, Alfred A. Knopf, New York 1922.

Din toate volumele care se ocupă de „legile" frumosului arhitectural, acesta este fără îndoială cel mai original. Plecînd de la o credință teozofică mărturisită, autorul afirmă că arta exprimă viața cosmică, care se dezvăluie în legi naturale, a căror rezistență artistul poate să nu o cunoască, dar care sînt permanente în toate operele de artă.

În lumea artelor, cei doi poli sînt formați de muzică și de arhitectură. Cea dintîi trăiește mai ales în timp, cea de-a doua în spațiu. Zicala că arhitectura reprezintă muzică pietrificată, este „o definiție poetică a unui adevăr filozofic, fiindcă ceea ce în muzică este exprimat cu ajutorul intervalelor armonioase de timp, se poate traduce în intervale corespunzătoare de plin și gol arhitectura, înălțime și lățime". Muzica este dinamică, subiectivă, mintală, cu o singură dimensiune; arhitectura este statică, obiectivă, fizică, cu trei dimensiuni. Urmează o recapitulare istorică în care formele fiecărei perioade sînt interpretate drept simbolul gîndirii epocii respective. Astfel se încheie primul capitol, care sub un anumit aspect este cel mai puțin interesant.

Unitatea este prima lege a arhitecturii. A doua este *polaritatea*: orice lucru are un gen feminin sau masculin; în arhitectură avem de-a face cu contactul permanent între masculin (simplu, direct, pozitiv, primar, activ) și feminin (indirect, complex, derivat, pasiv, negativ); „formele dure, drepte, stabile, verticale sînt masculine; cele moi, curbe, orizontale, instabile sînt feminine." Coloana este masculină, arhitrava feminină, abaca masculină, echina feminină, triglifii masculini, metopele feminine; un turn este masculin, un acoperiș plan, feminin.

A treia lege este *trinitatea*: elementul masculin și cel feminin tind spre un al treilea element care este neutru. Arcul este produsul celor doi factori arhitecturali, verticalul și orizontalul. A patra lege este *consonanța*: microcosmosul este ecoul și repetarea macrocosmosului; triglifii sînt ecoul coloanelor dorice, cupola lui Brunellschi se reflectă în micile cupole așezate dedesubt. Cu alte cuvinte, repetare cu variațiuni. *Diversitate în monotonie* este a cincea: frumusețea unei arcade medievale se datorește faptului că într-o schemă mecanică, se poate găsi varietate, fie chiar imperceptibilă. *Balance* este legea a șasea, în timp ce a șaptea constă în *schimbarea ritmică*: așa cum degetul unui om se subțiază spre vîrf, tot așa se subțiază și coloana greacă, și aceasta explică entasis-ul (partea cea mai umflată a unei coloane). Cea din urmă lege, *radiația*, se referă la legea originară a universului, prin intermediul liniilor sale indicatoare.

„Templul Corpului" este titlul capitolului următor, unde autorul aplică teoriile antropometrice la planuri și elevații. Urmează capitolul „Geometria latentă" care exemplifică cazuri în care rigiditatea compoziției geometriei, a figurilor simple se află la baza formelor arhitecturale. „Aritmetica frumuseții" caută legile numerice ale arhitecturii și ultimul capitol „muzica pietrificată" demonstrează cum proporțiile arhitecturii pot fi traduse în fraze muzicale corespunzînd scărilor fundamentale.

Bogat ilustrată, cartea, în limitele a ceea ce și-a propus este interesantă și, fără nici-o îndoială, plăcută.

LEATHART JULIAN, *Style in Architecture* — Stil în arhitectură — , Thomas Nelson & Sons, Londra 1940.

În pofida titlului, nu este vorba decît de o interpretare pozitivistă (tehnică și climatologică) a arhitecturii. Scrisă de un arhitect modern, lucrarea are meritul de a oferi o viziune asupra istoriei arhitecturii de la origini pînă astăzi. Este interesant capitolul despre „stilul romantic modern" care ar urma după perioada funcționalistă.

WILLIAMS — ELLIS C. și A., *The Pleasures of Architecture* — Satisfacțiile arhitecturi —, Houghton Mifflin & Co., Boston 1924.

O profundă admirație pentru Scott îi împiedică pe autori să urmeze destinul plat și gol al altora: „Un spectator va găsi o satisfacție specială într-o clădire, cu condiția să-și aducă aminte că golurile sînt la fel de elocvente ca și plinurile. Spațiul dintre coloane nu are o importanță mai mică decît însăși coloana. În general, un arhitect se ocupă mai mult de ceea ce nu e construit decît de ceea ce este construit. A construi este actul de a închide, prin intermediul căruia o porțiune de spațiu este pusă de o parte într-un anumit scop".

Lucrarea este alcătuită din: 1) o excelentă expunere a gîndirii arhitecturale din epoca victoriană pînă astăzi; 2) o discuție despre relativitatea tezei după care clădirea trebuie să exprime construcția, scopul, sau sufletul arhitectului, 3) critica tezelor fizio-psihologice și geometrico-mecanice ale arhitecturii a căror veridicitate obiectivă, autorii o pun la îndoială, 4) constatarea că publicul nu se prea interesează de viața personală a arhitecților, în mod special a englezilor, de la Jones înainte, 5) căutarea trăsăturilor psihologice comune tuturor celor care au meseria de arhitect; în fine, un studiu asupra modului de exercitare al profesiei, un altul despre educația arhitecturală și lungi capitole despre construcția de locuințe și despre caracterul edificiilor publice.

Ignorînd funcționalismul, lucrarea este în consecință plină de observații ascuțite, a căror lectură este utilă. Dar despre „satisfacțiile" adevărate și proprii arhitecturii spune foarte puțin.

POND IRVING K., *The Meaning of Architecture* — Semnificația arhitecturii — , Marshall Jones & Co., Boston 1918.

Poți digera o întreagă serie de cărți de estetică a arhitecturii numai cu condiția să pornești cu convingerea optimistă că pînă și în cea mai nefericită lucrare, se poate găsi întotdeauna cel puțin o umbră de adevăr, vreo observație inteligentă. O astfel de convingere este confirmată pînă și de această carte, în care autorul declară: „pe scurt arhitectura înseamnă templul grec".

Templul grec reprezintă .perfecțiunea. Egiptul nu e prea grozav; Roma a plagiat, goticul e ceva mai bun, Renașterea, mai rău nici nu se poate; acestea sînt tezele istoriografice ale lucrării. Urmează o interpretare antropomorfică a ordinelor grecești, în care doricul este definit drept „bărbatul", ionicul „femeia" și corinticul.. „decadența". În capitolul „Semnificația formei și a masei" este ilustrat efectul fizio-psihologic al diverselor unități geometrice; aceasta constituie poate pagina cea mai interesantă, în pofida concluziilor: la șes sînt necesare construcții pe verticală (Egipt), în zonele deluroase sublinierea orizontalelor (Grecia); valabil însă numai în țările cu cerul senin (Grecia și Egipt) care trebuie să adopte forme simple. În țările cu cerul noros, cînd terenul este plat: forme piramidale (goticul în Anglia), cînd este muntos, mase cubiforme (castele Medievale în Franța). Amuzantă deși superficială, analiza raporturilor dintre profilele rasiale și profilele arhitecturale. La fel, capitolul despre ritm, bazat pe relațiile dintre arhitectură și dans.

Avînd în vedere introducerea, fiecare s-ar putea aștepta la un final despre stilul modern (1918) care să facă apologia revivalului Grec, dar autorul o respinge în numele unei libertăți (Liberty) cu totul simbolice.

BRAGDON CLAUDE, *Architecture and Democracy* — Arhitectură și democrație Alfred A. Knopf, New York 1918.

După cîte s-au spus despre volumul *The Beautiful Necessity*, publicat ulterior, puține mai sînt de spus despre interpretările arhitecturii. Aici sînt examinate temele arhitecturii democrației, dar nu este vorba atît despre arhitectură ca expresie, cît despre tipurile de construcții, adică despre controlul urbanistic democratic asupra construcției. În 1918 arhitectura democrației americane nu putea avea pentru un

critic sensibil ca Bragdon, principii abstracte, ci numai o mare personalitate artistică inspiratoare: Louis H. Sullivan. Studiul consacrat acestui arhitect constituie pagina cea mai emoționantă a volumului.

Totodată, merită amintită deosebirea făcută de autor între ceea ce el numește cele două ordine ale arhitecturii: *arrangéd*-ul (ordonatul) și organicul. Arhitectura ordonată este arhitectura rațională și artificială, produsă de talent și guvernată de gust. Arhitectura organică este „ produsul unei obscure necesități interioare de autoexprimare care este subconștientă". Arhitectura ordonată este creată și nu creatoare, imaginată, dar nu imaginativă. Arhitectura organică este creată și creatoare, antieuclidiană „înțelegînd prin aceasta că este dimensional mai bogată, întrucît sugerează extinderea în direcții și regiuni în care spiritul se simte în voie, dar despre care simțurile nu formează creerul". Filozofia organicului la Bragdon este încărcată de importante semnificații chiar dacă este atît de diferită de problematica arhitecturii organice, așa cum a fost ea formulată mulți ani mai tîrziu.

ROBERTSON HOWARD, *The Principles of Architectural Composition* — Principiile compoziției arhitecturale —, The Architectural Press, Londra 1924.

Dacă această lucrare, scrisă în 1924, ar fi rămas la prima ei ediție, greșelile sale ar fi de înțeles, dar a patra ediție datează din 1945 și este considerată drept o carte de căpătîi pentru compoziția arhitecturală în școlile Marii Britanii. Așadar se impune să fie considerată nu numai ca lipsită de conținut cum sînt atîtea altele, ci de-a dreptul primejdioasă. În 1945 se ajunsese la o maturizare filozofică și critică a spațiului și existau cel puțin zece volume care într-un fel sau altul, chiar dacă incidental, expuneau cît se poate de clar esența spațială a arhitecturii. Autorul care citează în bibliografie cîteva din ele, nu ține seama cîtuși de puțin de spațiu.

Unitatea, compunerea maselor, elementul de contrast — spune el — sînt legile arhitecturii; urmează ca principii secundare, emfaza, exprimarea caracterului, proporțiile, scara. Legile și principiile sînt exemplificate pe larg, adesea într-un mod destul de discutabil, numai prin intermediul fațadelor și volumelor. În sfîrșit, un capitol consacrat compoziției planurilor, pur formal și academic, o discuție despre legătura între planuri și elevații, în care autorul nu ia nici o poziție, și o considerare superficială a problemei exprimării funcției clădirilor.

Este vorba de un exemplu tipic al majorității teoreticienilor de arhitectură, care nu numai că au rămas în urmă cu douăzeci de ani în ceea ce privește gîndirea estetică și critică, dar ignoră pînă și aporturile creatoare ale arhitecturii. Ce-i drept, autorul citează două exemple semnate de Le Corbusier și de Wright. Ghiciți care: prima vilă a lui Le Corbusier cu plan simetric și Hotelul Imperial din Tokio!

LYON THOMAS HENRY, *Real Architecture* — Adevărata arhitectură —, W. Heffer & Sons, Cambridge 1932.

Lucrare fără mari pretenții, are drept scop lămurirea celor mai obișnuite erori ale celor care comandă opere de arhitectură și ale arhitecților: 1) diferența care

există între o arhitectură de calitate și un desen frumos al clădirii, 2) problema personalității arhitectului, 3) confuzia sentimentală referitoare la ambianță, 4) romantismul „patinei antice" și al iederii cățărătoare pe volumele clădirilor, 5) părerea preconcepută că materialele naturale sînt cele mai frumoase, 6) părerea preconcepută că producția artizanală este mai bună decît cea industrială, 7) ideea falsă cum că se făcea adevărata arhitectură cînd arhitectul era și constructor. Argumentația este dezvoltată cu finețe din punctul de vedere al unui admirator al secolului XVIII-lea englez și în mod special al stilului georgean.

HAMLIN TALBOT FAULKNER, *The Enjoyment of Architecture* — Bucuria arhitecturii —, Duffield Co., New York 1916.

Impresionantul volum începe prin a considera că „numărul emoțiilor pe care arhitectura poate să le dea, este limitat". Nu poate să exprime dragostea, în schimb exprimă 1) forța, 2) pacea sau liniștea 3) veselia, plăcerea jocului sau uitarea de sine: „orice clădire, orice ambianță trebuie să poarte un mesaj fie de bucurie, fie de liniște, fie de forță".

„Legile arhitecturii" sînt: unitatea, varietatea, echilibrul, ritmul, proporția corectă, centrul de interes, armonia. Rezultatul acestor legi, este faptul că orice edificiu trebuie să fie compus din trei părți: începutul, partea de mijloc și sfîrșitul".

Al doilea capitol este consacrat materialelor expresiei arhitecturale: pereți, acoperișuri, uși, ferestre, coșuri. Se găsesc afirmații ca de pildă: „Chemarea exercitată de clădire asupra simțurilor este produsă doar de două lucruri: jocul luminii și umbrei pe suprafețe precum și culoarea materialelor din care e alcătuită", sau „un perete de cărămidă este odihnitor".

Lucrarea continuă cu un foarte lung capitol despre ornament și critica lui, un fragment despre planuri, un altul despre semnificația stilului și în fine un capitol despre valoarea socială a arhitecturii. Cartea cu toate că este suficient de inteligibilă, demonstrează că autorul ignorează diferența care există între clasic, și neoclasic, gotic și neogotic, operă de artă și copie. În consecință, multe din exemplificările sale sînt cu totul gratuite.

GREELEY WILLIAM ROGER, *The Essence of Architecture* — Esența arhitecturii —, D. Van Nostrand Co., New York 1927.

Dacă ilustrăm strălucit oricare lucrare de arhitectură, ea va deveni o carte de valoare. Dar meritul cărții lui Greeley nu constă numai în aceasta. În cadrul esteticii tradiționale, este fără îndoială unul din cele mai bune tratate dacă nu pentru altceva, măcar pentru atitudinea sa experimentală care evită tonul plicticos și pedant al lucrărilor de specialitate, sau cazuistica scolastică a volumului lui Gromort.

Despre spațiu, bineînțeles nici măcar un cuvînt. Autorul pleacă de la deosebirea dintre artele descriptive și nedescriptive (arhitectură, muzică și dans), apoi stabilește în domeniul arhitecturii, diferența între însușirile de fond (de conținut) și însușirile figurative.

Geografia, tradiția, istoria, rasa și caracterul popoarelor constituie elementele de fond.

Compoziția arhitecturală trebuie să țină seama de patru principii: sinceritate, proprietate, stil, scară; diferența între sinceritate și proprietate este expusă cu eficacitate. Alte caractere ale compoziției: unitate, *balance*, emfază, proporție. Un ultim capitol se ocupă de caracteristicile arhitecturii pitorești.

După cum se vede, nimic nou, dar volumul este foarte util, deoarece autorul, chiar cînd enunță judecăți absurde, încearcă să le analizeze experimental.

BYRON ROBERT, *The Appreciation of Architecture* — Aprecierea arhitecturii —, Wishart & C., Londra 1932.

Acest studiu interesant își bazează judecata arhitecturală pe separarea clădirilor în două categorii: 1) arhitectura statică a cărei principală preocupare este afirmarea simetriei și ceea ce se înțelege prin *balance*, coordonarea tuturor elementelor față de un punct focal, care este în același timp caracteristica producției mediteraniene de arhitectură, 2) arhitectura mobilă, mai romantică și în același timp mai funcțională în care direcțiile vizuale sînt centrifuge.

Urmează o serie de exemple din care cităm: Rotonda lui Palladio („compoziție statică creată cu ajutorul simetriei *balance*-ului și proporțiilor raționale"), bisericile gotice („compoziții mobile, realizate cu ajutorul unei abundențe de linii verticale"), S. Pietro din Roma („elementele statice înserate într-o panoramă mobilă") Sf. Sofia („combinare de static și mobil"). Autorul analizează pînă și elementele de mobilitate care există în compozițiile statice și viceversa. Crezul său se referă la predominarea uneia sau alteia dintre categorii și nu la afirmarea lor exclusivă.

STURGIS RUSSEL, *How to Judge Architecture* — Cum să judecăm arhitectura, The Baker & Taylor Co., New York 1903.

Cartea este menționată în această bibliografie numai pentru semnificația titlului. Este vorba de o adevărată istorie a arhitecturii, dar deoarece autorul, a încercat să evite tonul aulic și să adopte tonul unei conversații, n-a avut curajul să-și numească lucrarea istorie. Același lucru i s-a întîmplat lui Mumford cu lucrarea *Sticks and Stones* care este o istorie a arhitecturii americane. Aceasta demonstrează în ce măsură a pătruns conceptul de istorie, în opinia publică anglo-saxonă.

EDWARDS TRYSTAN, *Style and Composition in Architecture* — Stil și compoziție în arhitectură — , reeditare, John Tiranti Ltd., Londra 1945.

Autorul începe prin a afirma că frumosul este organic, că are adică o structură fizică organizată, așa cum se găsește la animale și plante. În continuare, el face o deosebire între stil și caracter, confruntă conceptul de limbă cu acela de stil. Scopul cel dintîi al lucrării este elaborarea unei gramatici a *design*-ului. Acesta, după autor, este guvernat de trei principii fundamentale: numărul, punctuația, flexiunea. Forma de arhitectură este pe de-a-ntregul inclusă în aceste trei puncte și tot ceea ce într-o clădire nu le aparține face parte din subiectul de arhitectură.

Subiectul este tratat în cealaltă lucrare de același autor, pe care am recenzat-o. „Rolul *design*-ului în artele vizuale este acela de a da lucrurilor neînsuflețite calitățile vieții" și aceste calități organice sînt date în arhitectură prin intermediul principiilor mai sus enumerate.

Autorul se ocupă în continuare de problema „numărului" printr-o lungă prezentare a clădirilor tipice confruntate cu organismele animale. Calitățile de unitate, dualitate și trinitate sînt tratate în acest capitol care analizează exclusiv compoziția fațadelor.

Punctuația este definită ca fiind „procesul de desen prin care să dă unui obiect oarecare, conștiință despre extremitățile sale", astfel încît i se accentuează limitele: este vorba în mare măsură de o analiză a emfazei extinse la întreaga fațadă a unei clădiri.

Canonul „flexiunii" este definit ca „principiul care guvernează raporturile părților cu întregul și raportul întregului cu tot ce îl înconjoară": analiza proporțiilor constituie esența.

Urmează un capitol despre aplicarea celor trei canoane în planimetrie, un capitol despre „scară" și proporții și o lungă dizertație despre ornamente.

După cum se vede acest mic volum consacrat gramaticii arhitecturale nu este la fel de interesant ca echivalentul său psihologic *Good and Bad Manners in Architecture*. Dar cînd autorul are vervă și este pătrunzător, chiar și un mic tratat despre gramatică se dovedește interesant.

BUTLER A. S. G., *The Substance or Architecture* — Substanța arhitecturii —, Constable, Londra 1926.

Insuficienta pregătire filozofică a autorului îl împinge la divagații prolixe despre diferența între plăcerea fizică, științifică și estetică, la definiții incerte ale arhitecturii ca artă care echilibrează exigențele artistice și practice, pe scurt la un pragmatism plin de suficiență. În calitate de critic, îi lipsește perspectiva și aceasta se datorește gustului său eclectic. Caracterizările puținelor clădiri ilustrate care ar trebui să exemplifice o metodă critică în afara unor observații ascuțite (de exemplu, cele care privesc Ca' d'Oro la Veneția), nu sînt convingătoare.

În schimb este semnificativă căutarea modului de a privi construcțiile. Frumusețea arhitecturală, afirmă autorul, se referă la „înfățișarea unei clădiri", apoi își pune întrebarea: „dar cum o privim?" Fiind lipsit de capacitatea unei viziuni spațiale sau volumetrice unitare, răspunsul se poate bănui: puține clădiri sînt construite în așa fel încît să producă acelaș efect din orice punct de vedere, iar cele care sînt, oricum tot nu-și ating scopul deoarece, de exemplu, baptisteriul din Pisa, „rotund și uniform în întregime, silește ochiul să circule la nesfîrșit, fără ca vreodată să ajungem la satisfacția deplină". Este preferabilă biblioteca Radcliffe de la Oxford sau biserica „della Salute" din Veneția unde se poate distinge precis o ntrare. „Trebuie să conchidem că toate construcțiile realizate estetic, prezintă un aspect care le domină pe celelalte, au o anumită înfățișare care se întipărește în

memorie pentru mai multă vreme, fie ca exterioară fie interioară. „O dată stabilită această regulă grozavă, autorul prezintă exemplele: Sf. Sofia înseamnă interiorul său, catedrala din Reims fațada, pentru Chartres, autorul stă puțin la îndoială, dar apoi hotărăște că „aspectul exterior este cel dominant". Și conchide: „Toate construcțiile prezintă mai mult decît un singur aspect, dar noi putem să individualizăm pe cel care este cel mai însemnat, fațada cea mai semnificativă. Dacă privirea noastră surprinde două laturi ale clădirii, vom găsi întotdeauna un punct în care aceste două laturi apar într-un raport favorabil. Un bun fotograf îl intuiește cu repeziciune. În sfîrșit, în interiorul unui spațiu există întotdeauna un punct în care ansamblul format din cei trei pereți cu tavanul și cu podeaua produce efectul maxim".

Incapacitatea de a privi arhitectura duce în mod logic la aceste teorii care descompun clădirea și factorii săi spațiali în imagini statice, în tablouri picturale. Se ocolește astfel adevărata problemă. În loc să se judece arhitectura se alege un punct de vedere, se face o fotografie și apoi se caracterizează fotografia.

GROMORT GEORGES, *Essai sur la Théorie de l'Architecture* — Eseu despre teoria arhitecturii —, Vincent Fréal, Paris 1946.

Lucrarea de dimensiuni respectabile, bogat ilustrată, repetă diluîndu-se, conceptele enumerate în micul volum mai sus citat *Initiation à l'Architecture*. De asemenea, respectă și scopurile sale didactice, aproape de manual de compoziție arhitecturală, făcînd tratatul, mai periculos decît cel precedent. Gromort încearcă să analizeze cît mai multe opere, să extragă din ele principiile arhitecturale comune și să arate cum acestea sînt valabile în proiectare. Este o veche și nesocotită tentativă care uită de faptul că învățămîntul de arhitectură nu se poate baza decît pe critica istorică și nu pe jocurile abstracte ale proporțiilor și ale scării. Școala de la *Beaux Arts* își bazează învățămîntul pe principiile clasice de compoziție, școala funcționaliștilor moderni, pe principiile de compoziție abstracte ale tendințelor picturale post-cubiste. Un învățămînt pregătitor fondat pe o critică modernă istorică constituie o problemă imperioasă pentru universitățile noastre. Este de adăugat că multe materiale filologice pregătite în școlile de tip *Beaux Arts* vor putea fi utilizate; Chiar și cartea lui Gromort este plină de informații interesante. Dar modul de tratare trebuie schimbat în mod radical.

PAKINGTON HUMPHREY, *How the World builds* — Cum construiește omenirea —, Black, Londra 1949.

Revizuirea textului original din 1932 nu a îmbunătățit această mică lucrare, pe trei sferturi formată dintr-un rezumat istoric plat și încheiată cu două capitole: teoria arhitecturii și satisfacția arhitecturii. Aceeași declarație și anume că: „istoria se referă la fapte, la oase descărnate, în timp ce teoria le dă viață și ilustrează frumusețea", demonstrează limitele felului de tratări nescuzabile chiar și pentru o publicație care urmărește popularitatea. Urmează obișnuita însușire a calităților frumuseții arhitecturale: proporția, în legătură cu care autorul emite rezerve („Partenonul este o construcție de marmură perfect proporționată . . . dar recent americanii au ridicat o construcție identică cu Partenonul din oțel beton. Proporțiile erau aceleași, dar erau greșite, întrucît coloanele de metal care susțineau grinzi de metal, puteau să fie mult mai depărtate unele de altele . . . regulile proporțiilor se deosebesc în funcție de materiale și în consecință, problema proporțiilor nu poate să fie exclusiv de natură optică"), contrastul, armonia, ritmul, echilibrul, „dualitatea nerezolvată" (după care așa cum există un nas și o gură în centrul feței, în mijlocul unei fațade simetrice este necesar un element arhitectural care să atragă atenția), scara. Pentru toate aceste calități, autorul oferă unele exemple în schițe schematice care rămîn destul de neclare. De exemplu, pentru a ilustra calitatea de contrast, desenează o cupolă rotundă alături de o coamă de acoperiș. Necunoscătorul se va întreba dacă această compoziție corespunde armoniei și ritmului sau va trage concluzia că S.Maria della Salute Veneția nu reprezintă o arhitectură de calitate, pentru că cele două cupole nu contrastează.

THOMAS MARK HARTLAND, *Building is your business* — Construcția este treaba voastră —, Wingate, Londra 1947.

Această elegantă carte, care își propune să informeze publicul despre activitatea de construcție, se compune din patru capitole. Primul se ocupă cu definirea specialiștilor (arhitectul, inginerul, antreprenorul etc.), al doilea capitol tratează problema tehnicii de construcție (diversele materiale și utilajul mecanic, cuprinzînd de asemenea două paragrafe despre proiectarea modulară). Al patrulea examinează activitatea profesională a arhitectului, așa cum s-a dezvoltat ea în perioada modernă. Numai al treilea capitol, intitulat „Arhitectura ca artă" propune definiții critice și este însoțită de ilustrații. Aici găsim afirmații fugitive dar foarte inteligente.

„Arhitectura este o artă tridimensională. Ca și sculptura se interesează de obiecte sub aspectul lor închegat, dar spre deosebire de sculptură nu se ocupă în primul rînd de forma exterioară a obiectelor, deși ea constituie un important element de arhitectură. În domeniul formei exterioare, există o interferență între sculptură și arhitectură. Un monument comemorativ poate fi proiectat fie de un sculptor, fie de un arhitect. Un sculptor a desenat cunoscutul fier electric H.M.V., dar un arhitect a desenat forma aparatului de radio „EKCO". . . Cu toate acestea, chiar dacă experiența arhitectului în folosirea formelor tridimensionale îl face apt să intervină în orice activitate de proiectare, de la urbanism la o ceșcuță de cafea, adevărata arhitectură este aplicarea formei tridimensionale într-un anumit scop, cuprinderea spațiului . . . Arhitectura, artă a cuprinderii spațiale, este actul prin care porțiuni din infinit se umanizează și se pleacă în fața voinței și cunoașterii omenești".

Mai discutabilă este teza după care omul cuprinde spațiul în termenii formelor geometrice simple: „cercuri, dreptunghiuri, pătrate, triunghiuri, cuburi, conuri, piramide, prisme regulate, semisfere și semicilindri". Afirmația după care „regularitatea formei geometrice care cuprinde spațiile este fundamentală pentru arhitectură", pare să ocolească înțelegerea barocului.

Cum se privește arhitectura? „Deoarece sarcina principală a arhitecturii este cuprinderea spațiilor, o clădire este judecată mai întîi de toate după modul în care

îndeplinește această cuprindere spațială, fie că ne găsim în interiorul sau exteriorul ei. Este nevoie să simți clădirea nu ca pe un ansamblu de mase în chip de munte, de monument, sau de fațadă (clădirile concepute și elaborate în numele unei singure fațade supără, fiindcă sînt o negare a bazei tridimensionale a arhitecturii), ci ca o combinație de goluri cu contururi variate". La care s-ar mai putea adăuga că dacă o clădire este privită de afară, ea nu va fi judecată numai în numele spațiilor interioare pe care le cuprinde, ci mai ales în numele spațiilor externe, al golurilor urbanistice pe care le definește și le cuprinde.

Urmează trei paragrafe clare, dar lipsite de originalitate despre scară, proporție și modul, o referire la curentul modern și un subcapitol care îl învață pe profan cum „se citește" un plan. Ilustrațiile, toate cu un conținut contemporan, sînt comentate într-un mod eficace și contribuie să facă această carte, al cărei scop este să constituie un manual pentru cine vrea să construiască o casă și nu un tratat teoretic de arhitectură, utilă și perfect reușită.

WILLIAMS-ELLIS CLOUGH, *The Adventure of Building* — Aventura construcției —, The arhitectural Press, Londra 1946.

Carte dedicată „tinerilor orășeni inteligenți și demodaților lor străbunici", scrisă într-un stil plin de umor britanic, și cuprinzînd schițe delicioase.

Ca să înțelegi o clădire este nevoie ca ea să vorbească și să răspundă la niște întrebări precise: 1) Ești practică? 2) Ești solid construită?, 3) Dacă ești nouă, cum ai să arăți peste zece ani?, dărăpănată sau încă frumoasă?, 4) Ești frumoasă cel puțin pentru mine, iar dacă nu, le-ai plăcut celor care te-au construit? De ce? 5) Emani vreo idee? Ești odihnită și viguroasă, întinsă (orizontal) sau dreaptă (vertical), liniștită sau veselă, delicată sau puternică, luminoasă sau întunecată, feminină sau masculină - ca un mesteacăn sau ca un stejar? Cu alte cuvinte, ai un caracter, și dacă da, ce fel? 6) Ești o vecină cumsecade - iubești hanul în stil Tudor care stă lîngă tine, sau farmacia în stil Regency care-ți stă în față, sau hotelurile din apropiere sau biserica, ca pe tine însăți? Le consideri cum ai vrut tu să fii considerată? Celelalte clădiri, colinele, arborii și în general tot ce te înconjoară sînt avantajate sau pierd prin prezența ta?

Un astfel de început explică tonul cărții, este vorba de o conversație despre diferitele mode arhitecturale, despre efectele politicii în activitatea de construcție și urbanism, despre diferitele perioade ale istoriei arhitecturii (aceasta este partea cea mai slabă a lucrării), despre preferințele publicului în domeniul locuințelor, despre necesitatea de a-l învăța pe client să formuleze clar programul pe care vrea să-l comande. Ultimul capitol se intitulează: „Pe șantier" și este o discuție tipică între arhitect, șeful de șantier, antreprenor și client.

Deci nici o teorie, numai o serie de observații pragmatice destul de eficace, în scopul orientării gustului public. O poziție hotărîtă în favoarea arhitecturii moderne, fără indiscutabile afirmații culturale. Pe scurt, un modernism binevoitor, față de idiosincrasiile tradiționale care caracterizează gîndirea britanică.

CLOZIER RENÉ, *l'Architecture, éternel livre d'images* — Arhitectura, un permanent album —, Laurens, Paris 1948.

Cu toată aparența unei vioiciuni critice, este o carte care intră în anonimatul lucrărilor franțuzești pline de locuri comune și de un psihologism vag care nu reușește să ascundă lipsa de idei și de perspective critice. Nu întîmplător a fost premiată de Academia Franceză.

Trei sînt influențele primordiale asupra arhitecturii: 1) natura solului, 2) cerințele climei, 3) nevoile umane. O concepție arhitecturală determinată de aceste influențe se exteriorizează prin intermediul: 4) ansamblului care rezultă prin alegerea unei soluții între multe alte posibile, 5) compoziției care exprimă ansamblul ales, regrupînd elementele sale constitutive într-un mod armonios, 6) proporțiilor ale căror legi le completează pe cele ale compoziției determinînd dimensiunile diferitelor părți ale compoziției unui ansamblu, 7) scării umane (autorul susține că lumea greco-romană nu cunoștea scara umană și că tocmai acesta este marele aport al creștinismului, caracterizînd arhitectura franceză pînă la Renaștere inclusiv), 8) valorilor și stilului, adică inima compoziției (elementul dominant) și raportul nealterabil între natură și clădire, 9) posibilităților tehnice de execuție.

Urmează așa zisele principii generale care încearcă empiric să armonizeze cerințe aparent opuse: 10) comoditatea și estetica, de unde se trage concluzia că „estetica unei construcții nu este decît exprimarea armonioasă a funcționalității sale", 11) armonia și simetria, despre care se afirmă că simetria mecanică este antiarmonioasă, în timp ce trebuie căutată o „simetrie ponderată", 12) simplitatea și sărăcia în care se rezolvă (sau mai de grabă se ocolește) problema, predicîndu-se o „bogăție care să rămînă modestă", 13) logica și sentimentul în care autorul stabilește (ghiciți ce?) că „arhitectura rezultă din perfectul echilibru între logică și sentiment", 14) internaționalismul și regionalismul, în care se consideră că regionalismul înseamnă adaptarea unui stil internațional la un anumit loc și că internaționalismul constituie evoluția culturii, iar regionalismul stabilitatea sa, 15) construcție și ornament care bineînțeles că „nu se opun ci se completează", întrucît „ornamentația exprimă structura", 16) stilul și stilurile: stilul este însăși esența arhitecturii în timp ce stilurile reprezintă clasificarea ei. „Stilurile se împart în stiluri superioare (egiptean, grec și gotic) și stiluri secundare (roman, bizantin și stilurile de la Renaștere pînă în zilele noastre), criteriul împărțirii fiind faptul că la stilurile secundare, decorația nu ar exprima construcția ci doar ar acoperi-o.

Cartea se încheie cu un cît se poate de anost rezumat al stilurilor arhitecturale. Lucrarea demonstrează încă odată cît de falimentară este încercarea de a crea o „estetică a arhitecturii" specială și cît de absurd este căutarea legilor compoziției arhitecturale în afară de istoria concretă a arhitecturii, adică istoria caracterizărilor specifice a personalităților și monumentelor.

BRUCE ALLSOPP, *Art and the Nature of Arhitecture* — Arta și natura arhitecturii — Pitman, Londra 1952.

Studiul își propune să aplice arhitecturii, filozofia expusă de R. G. Coolingwood în *The Principles of Art*. Este o încercare analogă multor încercări din Italia, orien-

tate spre aplicarea esteticii lui Croce în arhitectură. Collingwood era de altfel admirator și discipol al lui Croce, gîndirea sa este în consecință ușor traductibilă în termeni arhitecturali. Dar, chiar de la primele pagini, se pune întrebarea: „merită osteneala?" Asimilînd arhitectura cu toate artele, se reafirmă un adevăr estetic deja știut, dar există primejdia de a rămîne la generalități și de a nu desluși aspectele caracteristice fiecărei activități artistice în parte. Ce este oare mai util, să enumeri elementele care sînt comune muzicii, arhitecturii și picturii sau să pătrunzi în adevărul lor interior, subliniind caracterele lor deosebite? În Italia, răspunsul la aceste întrebări a fost dat de Croce însuși, care în timp ce respingea cu hotărîre teoria artelor particulare, susținea „oportunitatea alcătuirii de lucrări teoretice consacrate fiecărei arte separat", (*Poezia* p. 186) și îi demonstrează utilitatea concretă în domeniul literaturii. În schimb, în Anglia sîntem încă la stadiul premizelor generale și nu la exemplificările critice specifice.

Micul volum este compus din patru părți. Prima parte este consacrată unei rezumări corecte a ideilor de bază ale esteticii moderne, autorul deosebind meseriile (*craft*) de arte. Cele dintîi sînt considerate drept un mijloc pentru realizarea unui scop predeterminat, iar artele sînt autonome și realizabile în întregime în procesul creator. Această deosebire este asemănătoare cu cea făcută de Croce între literatură și poezie, pe care mulți autori citați au transpus-o la diferența între construcție și arhitectură.

În partea a doua, sînt examinate temele funcționalității stilului, tradiției și problemele puse de creația contemporană în raport cu contrastul originalitate-tradiție. Autorul atacă teoriile mecaniciste și utilitariste ale arhitecturii, susține limbajul modern și postulează o legătură proprie cu tradiția, fără să specifice așa cum s-ar fi cuvenit, dialectica intimă capabilă să o facă posibilă. Întrucît arhitectura modernă nu este istoricizată și rămîne un stil între alte multe din trecut, recomandarea fondată rămîne în abstract.

În partea a treia, după ce reafirmă unitatea artelor precum și valoarea relativă atribuită calităților speciale și limitelor diverselor arte, autorul abordează problema didacticii arhitecturale sub aspect intelectual, tehnic și artistic. Aici gîndirea autorului devine mai relevantă: „este evident că studentul în arhitectură trebuie să învețe mijloacele de a exprima, mijloacele de a produce lucruri inteligibile. Acesta este un aspect al tehnicii sale. Istoria este desigur cea mai importantă problemă tehnică, pe care trebuie să o studieze". „Arta este un fel de limbă. Gramatica unei limbi nu înseamnă o serie de reguli imuabile, ci pur și simplu actul recunoașterii formelor curente care sînt în continuă transformare. Cunoașterea vocabularului și a gramaticii, adică a tehnicii limbii, ajută la exprimare". Dar în ce constă în fapt, această tehnică? „Tehnica unui arhitect este cunoașterea istoriei arhitecturii. El nu va putea cunoaște toată istoria, toată arhitectura trecutului. Va încerca să se ocupe de anumite perioade. Unii se vor limita la arhitectura gotică sau la arhitectura Renașterii, alții la istoria contemporană, adică la istoria apropiată. Ambele extreme sînt la fel de insuficiente, a doua ducînd la modelele momentului, prima tinzînd să frîneze calea expresiilor moderne". Ceea ce este adevărat, dar insuficient de pătrunzător, deoarece

autorul nu atinge problema istoricizării întregului învățămînt de arhitectură și compoziție, adică problema revizuirii metodologice a didacticii arhitecturale, ci se limitează la juxtapunerea vechiului cu modernul, dorind un mai bun echilibru reciproc în tratările istorice.

Lucrarea se încheie cu o pledoarie a individualității meseriei de arhitect și a valorii artei. Cu o pasiune poate puțin naivă autorul spune: „Nu este nimic absurd în ideea că toate construcțiile reprezintă adevărata arhitectură, atunci cînd știm că fiecare din ele poate să o reprezinte... Un proiect de calitate nu este neapărat mai scump, se pot face chiar și economii. Îl vom avea cînd vom fi convinși de importanța sa".

ANDRE GUTTON, *Conversations sur l'Architecture* — Conversații despre arhitectură —, Vol. I Vincent Fréal, Paris 1952.

O primă parte dintr-o lucrare în mai multe volume, aceasta constituie premiza estetică a unui obositor tratat care va examina diversele tipuri de edificii (de la casa particulară la teatru și la palatul de justiție) precum și problemele inerente urbanismului. O adevărată enciclopedie de arhitectură asemănătoare deci cu cea pregătită în același timp în America, de către Talbot Hamlin (*Forms and Functions of 20 th Century Architecture* — Funcțiuni și forme ale arhitecturii secolului 20 — 4 volume, Columbia, University Press New York) și cu toate defectele caracteristice acestui gen de lucrări. Hamlin, mai pragmatic, dedică al doilea volum „principiilor de compoziție", rezervîndu-l pe primul pentru „elementele de construcție" și pe ultimele două pentru tipurile de construcții. În schimb, Gutton respectă obiceiul de a da prioritate problemelor de artă și celor puse de profesiunea de arhitect.

Aspectul pozitiv al lucrării se reduce la o originală colecție de fotografii. În schimb, pentru întreaga scriere prolixă, s-ar putea repeta observațiile făcute în legătură cu studiul lui Clozier René; lipsa de idei și de metode, aproximații psihologice și ceea ce este supărător, o interminabilă serie de adevăruri evidente și știute, pronunțate cu tonul unei seriozități academice ca și cînd ar fi fost deabia atunci descoperite. Cum este oare posibil să mai existe astfel de neajunsuri în lucrările recente franțuzești?

Lucrarea își are originea în primul curs de „Théorie de l'Architecture", ținut de François Blondel în 1675, la Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts. Cursul era alcătuit din două părți, prima fiind consacrată analizei „elementelor primare" ale arhitecturii (ziduri, ordine, arcade, ferestre etc.) și a celor „complexe" (săli, vestibule, scări, curți interioare etc.), a doua parte, principiilor generale de compoziție, precum și tipurilor de construcții religioase, civile, militare, de folosință publică și particulară. În 1901, Julien Gaudet a publicat faimoasa lucrare *Eléments et Théorie de l'Architecture* — Elementele și teoria arhitecturii — conceput pe baza propiului său curs, ținut la 1894. Lucrarea a fost precedată de volumul lui I. B. Lesueur, *Histore et Théorie* de *l'Architecture* (1879) și a fost urmată de nenumărate alte cărți începînd cu *Traité d'Architecture* — Tratat de arhitectură — de Leonce

Reynaud și sfîrșind cu *Traité* — Tratat — de Jean Rondelet și cu *Théorie* de *l'Architecture* — Teoria arhitecturii — de A. Vaillant, la 1919.

Păcatul unor astfel de tratate, începînd cu cel al lui Guadet este de ordin metodologic și constă în următoarele confuzii: a) pretenția că arhitectura ar porni de la soluționarea „elementelor sale" simple și complexe și în consecință ar putea fi împărțită în mod critic și didactic într-o serie de probleme empirice: b) că tratatele despre arhitectură trebuie concepute pe genuri și tipuri de construcți c) că „teoria" arhitecturii ar fi ceva deosebit de istoria arhitecturii pe care se sprijină permanent, însă doar cu scopul de a extrage principii universal valabile.

Lucrarea lui Gutton nu scapă de multiplele consecințe firești unor astfel de confuzii și rezervele enumerate ici și colo asupra unor reguli compoziționale rigide nu servesc aducerii discuției pe un plan mai actual, ci sînt bune numai să micșoreze forța de convingere a vechilor principii fundamental acceptate, dar fără acea vigoare care face ca ideile preconcepute ale lui Guadet să fie interesante și semnificative pentru o anumită cultură și o anumită poetică. Autorul mărturisește că este adeptul ideilor exprimate în cărțile lui Gromort și dorește să completeze studiul edificiilor atacînd și problema amplasării lor în cadrul orașului și în peisaj. Tema mediului înconjurător este prezentă de-a lungul monotonului text, dar nu poate ajunge la nici o concluzie, datorită erorilor metodologice mai sus amintite. „Teoria" urbanismului este imposibil de realizat, în pofida bogăției de exemple prezentate, dacă nu se identifică cu istoria concretă a orașului.

Printre alte lucrări asemănătoare vezi:

BLOMFIELD R., *The Misstress Art* — Stăpîna artă — Londra 1908.

CAFFIN C. H. , *How to Study Architecture* — Cum să studiezi arhitectura.

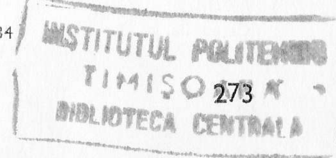
WALLIS F. E., *How to Know Architecture* — Cum să cunoști arhitectura 1910.

BLOMFIELD R., *The Touchstone of Architecture* — Piatra de încercare a arhitecturii, 1910.

Nu este necesar să repetăm cît de îndatorat este autorul acestui studiu, scrierilor arhitecților contemporani (mai ales F. Ll. Wright, La Corbusier, Mendelsohn), din moment ce este evidentă dorința unei moderne perspective critice. Pentru bibliografia acestor scrieri vezi *Storia dell'Architettura Moderna*.

INDICE DE NUME CITATE

INDICE DE LOCURI ȘI MONUMENTE CITATE



INDICELE ILUSTRAȚIILOR DIN TEXT

INDICELE PLANȘELOR ÎN AFARĂ DE TEXT

Fotografiile care nu sînt originale ale monumentelor din Italia sînt făcute de Alinari, Anderson, Salbaroli, Administraţia Monumentelor din Florenţa, Richter, Aeronautica Militară, Salvatore, Fotocelere.

Redactor: Ing. DINU CONSTANTINESCU
Tehnoredactor: THEODOR IVAN
Coperta: Arh. ALEXANDRU BANU

Dat la cules 08. 04. 1969. Bun de tipar 18. 08. 1969. Apărut 1969. Hîrtie cretată tip II de 100 g/m², 610×860/16. Coli editoriale 20,02. Coli de tipar 17,75. A. 1875/1969. C. Z. pentru bibliotecile mari 72 (075). C. Z. pentru bibliotecile mici 72.

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică Sibiu,
str. N. Bălcescu 17,
Republica Socialistă România

